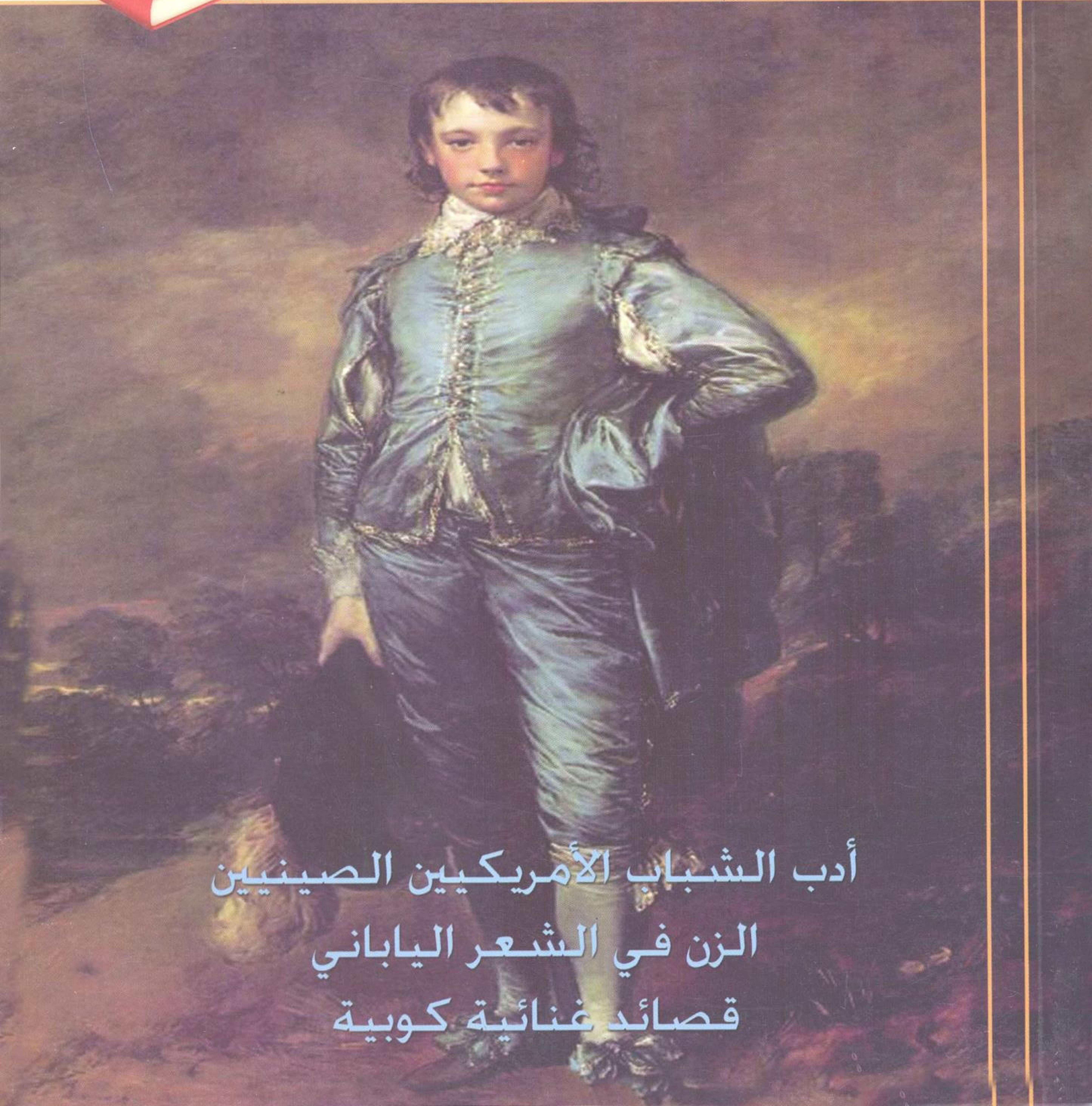
اتحاد الكتاب العرب

الآداب العالمية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق- العدد المزدوج 150-151 ربيع وصيف -2012 السنة السابعة والثلاثون



أدب الشباب الأمريكيين الصينيين

الزن في الشعر الياباني

قصائد غنائية كوبية

الآداب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

تصدر كل ثلاثة أشهر، تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الأدب الإبداعي، ومجالات النقد والبحث الأدبي

السنة السابعة والثلاثون / العدد المزدوج 150 ـ 151 / ربيع صيف 2012

الاشتراك السنوي

أعضاء اتحاد الكتاب العرب		250	ل.س
داخل القطر	أفراد	300	ل.س
	مؤسسات	900	ل.س
داخل الوطن العربي	أفراد	600	ل.س أو 15 دولاراً
	مؤسسات	2000	ل.س أو 25 دولاراً
خارج الوطن العربي	أفراد	900	ل.س أو 20 دولاراً
	مؤسسات	2000	ل.س أو 40 دولاراً
الدوائر الرسمية داخل القطر		200	ل.س
الدوائر الرسمية في الوطن العربي		350	ل.س أو 20 دولاراً
الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي		500	ل.س أو 25 دولاراً

اتحاد الكتاب العرب

دمشق ـ المزة ـ أوتستراد ـ ص. ب: 3230

هاتف 6117240 ـ 6117241 ـ 6117242 ـ 6117243

البريد الإلكتروني

E-mail: worldletters@awu.sy

الموقع الإلكتروني

http://www.awu-dam.org

المراسلات باسم رئيس التحرير

للنشر في

الآداب العالمية

تأمل هيئة تحرير «الآداب العالمية» من السادة الأدباء والمترجمين الذين يرغبون بالنشر فيها مراعاة الآتي:

- أن ترفق المادة المترجمة بالأصل الأجنبي الذي ترجمت عنه.
- أن تتم الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية التي كتب بها النص ما أمكن.
- أن يكتب اسم المؤلف الأجنبي وعنوان المادة والمرجع باللغة الإنكليزية أو باللغة الأصلية التي كتب بها النص.
- أن يقدم المترجم لمحة عن سيرته الذاتية وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- أن تكون المادة المقدمة للنشر مطبوعة على وجه واحد من كل ورقة، مع نسخة إلكترونية ترسل على CD أو عبر البريد الإلكتروني.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص.

في هذا العدد من الآداب العالمية

الافتتاحية

الدراسات

الشعر

القصة

أخبار ثقافية ومتابعات

نافذة أخيرة

في تحليل النص المُترجَم

رئيس التحرير

لا يماري كلُّ مَن يمارس الترجمة في حقيقة أن النص المُتَرجم يفقد جزءاً غير يسير من ملاحتهِ الشكلية وبعض تفاصيله المضمونيّة . هذا إذا كانت الترجمةُ أقربَ ما تكون إلى الدقة. أقول قولي هذا لثقتي في أن أجود الترجمات لن تكون إلا قريبة من النص – الأصل أو المصدر وليس نسخة طبق الأصل عنه. ليس لنقصٍ في قدرات المترجم (الحقيقي وليس الهاوي)، بل لأن النصّين: المصدرَ والهدف ينتميان إلى ثقافتين تنوسُ شقّة اختلافهما بين الأدنى والأقصى. فمنطقُ هذه لا يتطابق تماماً مع منطق تلك؛ أي إنّ الطريقة التي يفكر بها أبناء هذه الثقافة ليست بالضرورة الطريقة نفسها التي يفكر من خلالها أبناء ثقافة أخرى.

وبطبيعة الحال لسنا بصدد الحديث عن أسباب هذا الاختلاف، لكننا نكتفي بالقول إنّ الثقافات لا تنظر إلى العالم ولا تقطّعه بالطريقة نفسها فأطياف الألوان، على سبيل المثال لا الحصر، ليست واحدة عند هذا الشعب أو ذاك لأنها تتراوح بين الثلاثة والسبعة. وهذا التقطيع ينعكس على أدوات التعبير وطرائقها. فتراه سبباً في إفقارها المعجمي والذهني أو إغنائهما. وهنا تكمن صعوبة الترجمة، وصعوبة تحليل النص الذي تنقله. وغير هذا الاختلاف كثير.

حتى لا نذهب بعيداً ، لنبدأ بعلامات الترقيم التي تختلف مواضعها في هذه اللغة عن مواضعها في تلك ، وهو اختلاف ، أقلّ ما يُقالُ فيه ، إنّه يعبر عن طريقة مختلفة في عملية التنفس التي ينتج عنها اختلاف في نقاط التوقف الجزئي أو المؤقت أو النهائي. ولكم أن تستدلوا على أهمية هذا الأمر في عملية التحليل. وقد تكون المشكلة ناجمة عن ترجمة أسماء الأماكن والأشخاص، ما يقود المُحلل(الناقد) إلى استنتاجات غير دقيقة من شأنها الإساءة إلى ما أراد النص الأصلي التلميح إليه عبر الاسم أو الزمان أو المكان.

وقد يكون المترجم سبباً في تضليل الناقد المحلل حينما لا يرى في ما يترجمه هزلاً أو جداً ، تهكماً أو مديحاً أو ذماً وقدحاً ، فينزلق المحلل في استنتاجاته الخاطئة لأنها مبنية على فهم خاطئ لمزاج النص الأصلي.

بعض النصوص تعمد إلى استخدام أسماء وتواريخ ، قد تكون حقيقية في حد ذاتها وإذا نظرنا إليها مفردةً ، لكنها تخرج عن إطار الجدية حينما يتقصد المؤلف اللعب بها بقصد السخرية ، وليس بقصد التوثيق التاريخي. فيمتشق الناقد المسكون بالأفكار المسبقة حسامه النقدي ويغوص في أرض ليست التي عناها المؤلف. فيقع في مصيدة المؤلف الذي لم يتمكن المترجم من فهم مقاصده ونقل نصه بالشكل الذي ينبغي أن يكون عليه النقل ؛ أي الترجمة.

الدراسات

دراسة الاستدلال والعقلانية من منظور براغماتي[1]

باتيست فاندير هينست جان[2]

ترجمة: د. قاسم المقداد[3]

ملخص البحث

يقتضي حل قضية الاستدلال raisonnement في سياق المختبر تفسير المقدمات وعدم الاكتفاء بتصويرها والوقوف على النتائج، لنُدرة اهتمام الدراسات التقليدية للاستدلال بهذا التفسير.

المقالة التالية تعرض الكيفية التي تسمح البراغماتية الألسنية من خلالها بفهم الطريقة التي تُفسِّر المقدمات المُستخدمة في اختبارات الاستدلال. كما تعرض عدة أُطر نظريةٍ، وتفصّلُ في دراساتٍ تكشف عن أثر العوامل البراغماتية في الاستدلال. ويبين التحليل في نهاية المطاف أن بعض الأخطاء التي تتم ملاحظتها في اختباراتٍ عدة ليس سببها العجز الاستدلالي؛ إنما اختلاف التفسير بين الفاعل والمُختبِر.

(1) الأصل مأخوذ عن: Année psychologique, ISSN 0003-5033, Vol. 102, N°. 1, 2002 , pages. 65-108

(2) Jean-Baptiste Van der Henst أستاذ في كل من جامعة لوفان في بلجيكا ومعهد نيكود في باريس: jvanderhenst@hotmail.com

(3) أستاذ الترجمة واللسانيات في جامعة دمشق(قسم اللغة الفرنسية).

مقدمة:

تصوروا أحدهم وهو يعرض عليكم المقدمات التالية :

1. زيد يكذب أكثر من عمرو
2. عمرو يكذب أكثر من حنا
3. إذا كان زيد يكذبُ أكثر من حنا ، فسيصوّت الناخبون كلهم لصالح زيد.
4. بعض الناخبين قراصنة.

نستنتجُ من هذه المُقدمات :

- " زيد يكذب أكثر من حنا" ،
- " الناخبون كلهم سيصوّتون لصالح زيد"

إذاً ، الاستدلال الاستنتاجي هو القدرة على الوصول إلى مجموعة من المعلومات الأخرى، انطلاقاً من معلومات يتعذر الوصول إليها مباشرة ،لكن حقيقة المعلومات الناتجة عنها تضمنُ حقيقتها . ، وتُعَدُّ مسألةُ طبيعة العمليات المعرفية processus cognitifs التي تدخل في الاستدلال من أكثر المسائل التي يهتم بها علماء النفس . وقد دَرَجَ علماء النفس المهتمون بموضوع الاستدلال على دراسة نمطين من العمليات هما : **عمليات تصوُّر المقدمات ، وعمليات الاستدلال المباشر** inference . عمليات التصوُّر هي عمليات متشابهة analogues كما ترى بعض الدراسات[1] ، أو عمليات قضوية(propositionncls[2] (افتراضيّة) وفقاً لدراساتٍ أخرى[3].وهو تعارض يتكرر على مستوى عمليات الاستدلال. يرى محازبو المقاربة التشابهيّة في الاستدلال بحثاً شاملاً عن نماذج عقلية modèles mentaux [4] ، أما القائلون بالمقاربة القضوية فيرون

---

[1] DeSoto, Handel & London, 1965 ; Huttenlocher 1968 ; Johnson-Laird, 1983

[2] القضية : جملة مفيدة يمكن الحكم عليها بالخطأ أوبالصواب. وهنا كل ما له علاقة بحساب القضايا المنطقي (قضية ، قضويّ ...)

[3] (Clark, 1969 ; Anderson & Bower, 1973).

[4] (Johnson-Laird & Byrne, 1991

فيرون فيها تطبيقاً لقواعد الاستدلال règles d'inférence على الشكل القضوي (الافتراضي) للمقدمات[1]. لا شك في أن مسألة العمليات ليست المجال الوحيد الذي يبحث فيه علم النفس قضية الاستدلال. إذ هناك موضوع آخر مثير للاهتمام هو موضوع الأخطاء التي يرتكبها الأفراد أثناء قيامهم بعملية الاستدلال، أو بشكل أدق ، أثناء مشاركتهم في اختبار الاستدلال. ونشير في هذا الصدد، بنحو خاص، إلى دراسات كل من Wason وKahneman و Tversky حيث شكلت دراسة الأخطاء موضوع اهتمام نظرياتٍ نوعية[2] أثارت نقاشاً فلسفياً حول مسألة العقلانية البشرية[3].

أدت ملاحظة الأخطاء في الاستدلال إلى معضلة حقيقية: فنحن لا نستطيع إلا الاعتراف بالقوة الكبيرة التي تتمتع بها القدرات المعرفية ومثلها الذكاء البشري من جهة، ومن جهة أخرى، سهولةُ تصوّر اختبارات الاستدلال التي تقدمُ حلولاً شديدة البساطة ، لكن لا يصل إليها سوى قلة قليلة من الأفراد الموجودين في سياق تجربة معينة. فملاحظة الأخطاء ، أو بشكل أدق ، ملاحظة الانزياحات المنتظمة عن النماذج المعيارية المتعلقة بقضايا لا تتجاوز مدى قدراتنا المعرفية تجعلنا نعيد النظر في مسألة العقلانية البشرية. فإضافة إلى موضوعات البحث التي تحب (هذه العقلانية) الخوض فيها، يمكن الاهتمام بالوسائل التي يستخدمها علماء النفس لدراسة الاستدلال مخبرياً .وعلى الرغم من بعض الانتقادات التي تعرض لها علم نفس الاستدلال في بعض الأحيان، بذريعة افتقاره إلى التشابه النظري (Evans, 1991)، إلا أنه أثبت وحدته الكاملة على الصعيد المادي والمناهج التي يستخدمها. والحقيقة أن على الفاعل الذي يشارك في تجربة معينة ،ن ينطلق في استدلاله من ملفوظات لغوية. فالمقدمات تُنقَلُ إلى الفاعل عبر مُختبِرٍ يقوم بتقويم الخلاصة أو إنتاجها، هو السيناريو الثابت لاختبار الاستدلال المخبري. . إذاً لا يمكن ملاحظة الاستدلال في أي حالة ، لأن العنصر

---

(1) Rips, 1994 ; Braine & O'Brien, 1998

(2) Evans, 1989 ; Kahneman, Slovic & Tversky, 1982

(3) Cohen, 1981 ; Stich, 1990 ; Harman, 1995 ; Manktelow & Over, 1996 ; Evans & Over, 1997

اللغوي يبقى أساسياً دائماً ، ويكون الفاعل في حالة اتصال مستمرمع المُختَبِر (من يقوم الاختبار). ولكي يتمكن الفاعل من الاستدلال من تفسير المعلومات التي يقدمها له المُختبر ، عليه أولاً فهمُها ، والوقوف على ما أراد قوله انطلاقاً من ملفوظات لغوية مثل : "**إذا ب إذاً ك**" أو "**بعض أ هو مجموع ب**". وبعيداً عن المسألة المركزية الخاصة بمعرفة كيفية تصور المقدمات (على شكل قضية افتراضية أم تشابهيّة) يمكننا التساؤل عن المعلومات التي يتصورها الأفراد انطلاقاً من هذه المقدمات ، أو بتعبير آخر ، كيفية تفسيرهم لتلك المعلومات.

مما يثير الاستغراب قلة عدد علماء نفس الاستدلال الذين يطرحون مثل هذا السؤال الذي لا يتعلق بالاستدلال مباشرةً لطبيعتة النفسية ـ اللغوية أو بالأحرى البراغماتية ، ومع أنَّ العمليات التفسيرية تسبق العمليات الخاصة بالاستدلال، إلا إنه يبقى سؤالاً جوهرياً ، لأن نتيجة التفسير تتشكل على ما تتأسس عليه العمليات الاستدلالية.فإذا كنا لا نعرف تفسير المقدمة التي يطرحها الفاعل ، فلا يمكننا تحديد المعلومات التي تُستَخدمُ كمُخرجات inputs لعمليات الاستدلال ، والمسار الاستدلالي الذي ينتهجه الفاعل ، كما لا يمكننا الحكم على صلاحية استدلاله.

هذه المقالة تقدّمُ تحليلاً براغماتياً ـ لغوياً للبرهنة القائمة على مراجعة ما كُتبُ في هذا المجال بهدف عرض الحالات التي يكون الفاعلُ فيها قادراً على تفسير المقدمات التي يتلقاها من المُختَبِر حينما يضطلع باختبار استدلاليّ. والتحليل البراغماتي يسمح بالتطرق إلى قضية العقلانية بشكل مباشر ، لأن الاهتمام بالمرحلة التفسيرية شرطٌ لازمٌ للعقلانية ، لزومه للمرحلة الاستدلالية.

• أهمية التواصُل في الاستدلال

البراغماتية الألسنية تدرس الملفوظات في أثناء عملية التواصل. وبالتالي فهي تُحلّلُ تأثير السياق على تفسير الملفوظات. والسياق يتكون من عدة عناصر مثل المعارف الموسوعية ، والعلاقات الاجتماعية بين مختلف المتخاطبين، وزمن الحالة التي تتم فيها الملفوظية ومكانها. وهي عناصر تسمح بإضفاء المعنى على التعبير اللغوي البحت الخاص بالجملة . وإحدى العمليات الأولية التي يسمح بها السياق هو التعرف

على متغيرات أو مرجعيات الملفوظ المختلفة مثل الضمائر (هو ، هي ...) ، أو ظروف الزمان والمكان (هنا ، ...). وتسمحُ المرحلة الأولى من العمليات البراغماتية ، المسماة بالعمليات " الأولية" بتحديد قضية proposition يمكن الحكم على صحته أو خطأه. لكن تحديد هذا القضية لا يغطي مجمل الرسالة المنقولة التي تنتج عن عمليات براغماتية " ثانوية" ، لأنها ترتبط بالسياق وبالنتائج التي يمكن الاستدلال عليها من ملفوظية هذا القضية ضمنَ هذا السياق.

لنفترض أن الطفل إميل سمع من أمه الجملة التالية :

- **" (1) آه ، إنكَ لست ملاكاً فعلاً اليوم !"**

وأن والده الذي يحضر هذا النقاش ، قد أضاف قوله :

- **" اليوم ، الأطفال غير العاقلين سيُحرمون من الحلوى".**

سيستنج الطفل إميل من الملفوظين (1) و (2) أنه سيُحرم من الحلوى. لكن هذا الاستنتاج غير ممكن إلا إذا فسر إميل

- الملفوظ (1) "**أنا لستُ طفلاً عاقلاً**".

إن المضمون الحرفي ل (1) :

- **(لستُ كائناً سحرياً يعيش في السماء تحيط به هالة من الطيبة وله جناحان بيضاوان طويلان...)** لا يسمحُ بمثل هذا الاستنتاج.ولكي يكون هناك استنتاج انطلاقاً من المضمون الحرفي لهاتين المقدمتين ، ينبغي أن تكون المقدمة (1) :

- **"آوه ، إنك فعلاً لست طفلاً عاقلاً اليوم"**

أو أن تكون المقدمة(2) :

- **" اليوم ،الكائنات التي ليست ملائكة ستُحرمُ من الحلوى".**

بشكل عام ، تتجاوز المعلومة التي ينقلها الملفوظ ، في أغلب الأحيان، المعلومة الحرفيّة التي يعبر عنها هذا الملفوظ(الملفوظ رقم 1 مثلاً) . والمعلومات الإضافيّة التي نستنتجها انطلاقاً مما عُبّر عنه حرفياً في حالة معينة تشكل جزءاً كبيراً من الرسالة

المنقولة ، بل كلها أحياناً . وبطبيعة الحال ، لا يمكن إضافة أي معلومة إلى ما هو مُعَبَّر عنه حرفياً. وإن تمَّ ذلك ، فلن تكون هي المعلومة المنقولة. سنرى لاحقاً أن المعلومة المُضافة تخضع إلى بعض الاتفاقات أو المبادئ التي تتحكم باستخدام اللغة. لكن دعونا نتساءل هنا عن النتائج المترتبة على استخدامها في دراسة الاستدلال.

أشرنا سابقاً إلى أن دراسة الاستدلال تقتضي دائماً تفاعلاً اجتماعياً ، لأن الفاعل يجد نفسه دائماً في علاقة اتصالية مع المُختَبِر الذي يشاركُ في الفعلِ التواصلي ، مما يفرض عليه التقيد بالاتفاقات التي تتحكم باستعمال اللغة ، مما يولّدُ بعض التوقعات لدى الفاعل. فهو يتوقع تحديداً أن يقوم المُختَبِر بملاحظة هذه الاتفاقات. لكن ، من جانبٍ آخر ، يقوم المُختَبِر بدور عالم المنطق الذي همّه تقويم الانزياح الحاصل بين الاستدلال البشري ومعايير الاستدلال المنطقي. بالتالي قد يميل إلى استخدام اللغة مثله مثل المنطقي (عالم المنطق) ؛ أي إنّه يهمل جزئياً قواعد الاتصال التي لا يهتم المنطقي بها. وقد يكون تفسير المقدمات لدى الفاعل مختلفاً عن تفسير المُختَبِر. والخطأ الذي قد يرتكبه المُختَبِر هو اعتبار العمليات الاستنتاجية ذات تأثير على التعبير الحرفي للملفوظات فقط ، وليس على مُجمل المعلومة المرسلة (المنقولة). فإذا كان ذلك كذلك ، فقد يفشل الاتصال بين المُختَبِر والفاعل ، لأن هذا الأخير يكون قد أسّسَ استدلالهُ على معلوماتٍ مختلفة عن المعلومات التي في ذهن المُختَبِر. وبالتالي قد يُعَدُّ استدلال إميل خاطئاً ومن شأن من يفسره حرفياً أن يرى فيه أن الأطفال غير العقلاء وحدهم سيُحرمون من الحلوى ، وأن أي شخص لم يقل بأنه لم يكن عاقلاً ، ويستنتج : " إميل ، أنت لا عقلاني !". وقد عبر سبينوزا عن مسألة نسبة اللاعقلانية تبعاً للتفسيرات المختلفة على النحو التالي :

"حينما يخطئ الناس في حساب ما ، فَلِئنّ في أذهانهم أعداد تختلف عن تلك الموجودة فوق الورق. ولهذا ، إذا نظرنا في ما يجول في أذهانهم سنتأكد بأنهم غير مخطئين ؛ ومع هذا يبدون بالنسبة لنا مخطئين ، لأننا نظن أن الأعداد الموجودة في أذهانهم هي الأعداد نفسها الموجودة على الورق. وقد سمعت مؤخراً أحدهم يصرخ بأن **بيته قد طار فوق دجاجة جاره** ، عندها لم يخطر ببالي أنه كان يكذب ، لأني فهمت قصده. ومن هنا يمكن القول بأن سوء فهم أغلب المناقشات سببه ما

يلي : إما أن الناس لا يعبرون عن فكرتهم بشكل صحيح ، أو أنهم يسيئون تفسير أفكار الآخرين. والحقيقة أنهم حينما يتناقضون فإما أنهم يفكرون بالشيء نفسه أو بأشياء مختلفة ، لدرجة أن ما يرونه لدى الآخرين خاطئاً أو عبثياً ، ليس في حقيقته كذلك".من بين علماء نفس الاستدلال تعد ماري هينلي[1])أول من درس هذه المسألة في تحليل الاستدلال. فهي ترى أن خطأ الاستدلال غير موجود"
never found errors which could be unambiguously attributed to faulty reasoning" (Henle, 1978)[2]

أما سبب ضعف الأداء الذي نلاحظه في بعض القضايا فهو أن الفاعل لا يستطيع الخضوع إلى مجمل معايير الاختبار. وترى هينلي أن الأجوبة غير المنطقية ليس سببها أخطاء الاستدلال ، بل التفسير السيئ للاختبار هو الذي يؤدي إلى تصور " شخصي" لها.هذا التصور ، الذي لا يشك فيه المُختبَر، يختلف عن تصور الاختبار الذي يعزوه إلى الفاعل. وكما أن الفاعل لا يشك في أن التصور الشخصي الذي يكوّنه عن الاختبار يختلف عن التصور الذي يعزوه المختبِر إليه ، وهو أمر يطرح مشكلة اتصالية. لقد عرضت هنلي[3] في تحليلها لبعض الاختبارات مختلف " التحريفات" أو التشويهات التي ينسبها الفاعل إلى اختبار الاستدلال.

أولى هذه الاختبارات (التجارب) هي مقاومة قبول الاختبار . فالفواعل يهتمون بحقيقة المقدمات أكثر من اهتمامهم بالمظهر المنطقي والشكلي[4] :

They have evaluated the content of the conclusion, not the logical form of the argument"[5]

(1)1962; 1978 Mary Henle

(2) لا توجد أخطاء يمكن أن تعزى بشكل لا لبس فيه إلى منطق خاطئ.

(3) Henle ، 1962)

(4) (Henle 1962, page 371)

(5) " لقد قاموا بتقييم مضمون النتيجة وليس شكل الحجة".

ويتضمن علم نفس الاستدلال أدبيات هامة حول "السبيل غير المباشر للاعتقاد الذي يبين الارتباط الجزئي للنتائج التي نخلص إليها بمضمون الحجة وترى هينلي[1] أن بعض السياقات من شأنها أن تقود الفاعل إلى تقليص المواد التجريبية وعدم الاهتمام إلا بالمقدمات التي تبدو له هامة. وفي المقابل ، يمكنه إدخال مقدمة أو أكثر تبدو له ناتجة عن المقدمات السابقة.وفي الحالتين ، تؤكد هينلي ضرورة تقييم الاستدلال وفقاً للمعلومات التي يستخدمها الفاعل فعلياً وليس انطلاقاً من المقدمات التي يقدمها له المُختَبِر. بالتالي فإن هينلي تعي أن الظواهر المتعلقة بالتفسير والاتصال تلعب دوراً كبيراً في حل قضية الاستدلال(الحاشية 2). لكنها لا تطرح نظرية محددة للظواهر البراغماتية التي تبرز خلال أداء الاختبار ، ولا تصف الطريقة التي تضغط فيها المظاهر البراغماتية للغة على الملفوظات وتقود إلى تفسيرها. إنها تكتفي بطرح الصعوبات التي تعترض الاتصال كمبدأ تفسيري للأخطاء. الحق يقال أن تلك الفترة لم تشهد نشأة نظرية براغماتية متطورة يمكن تطبيقها على الاستدلال ، وبقيت كذلك حتى ظهرت دراسات الفلاسفة والألسنيين مثل غريس Grice وديكرو Ducrot ، وسبيربر Sperber وويلسون Wilson ليبدأ معهم إدراك تأثير الظواهر البراغماتية على الاستدلال.

2. الأدوات النظرية :المغالطات المنطقية التحادثية ونظرية التمييز المعرفي[2]

1.2. نظرية غريس في الاتصال

بداية سنركز اهتمامنا على نموذج غريس(1975) ، وهي المقاربة التي غالباً ما يُلمح إليها علماء النفس.يرى غريس أن أي تبادل محادثاتي(نقاش شفهي) échange conversationnel بين متحدث ومُخاطَب يفترضُ حداً أدنى من التوقُع والجهد التعاوني.فيفترض في المشاركين في عملية التبادل الكلامي التقيّد بما يسمى مبدأ التعاون ، حيث ينبغي أن تتطابق مشاركتهم مع اتجاه هذا التبادل وهدفه في لحظة

---

(1) Evans, Newstead & Byrne, 1993 pour revue

(2) pertinence

التبادل. ويحدد غريس هذا المبدأ من خلال أربع فئات من المغالطات المنطقية المسماة "مغالطات المحادثة " :

- **مغالطات كميّة :**

1 - لتكن مشاركتك إخبارية بمقدار ما تكون ضرورية.

2 - يجب ألا تتجاوز الإخبارية في مشاركتك أكثر مما هو ضروري.

- **مغالطات نوعيّة :**

1. لا تقل ما تعتقده خطأ.
2. لا تتحدث عن أشياء تفتقرُ إلى الحجة.

- **مغالطة علائقية**

كن تمييزياً pertinent

- **مغالطات كيفية**

1. تجنب التعبير عن نفسك بشكل غامض
2. تجنب الغموض
3. كن موجزاً
4. كن مُنَظَّماً

إن من شأن التقيد بهذه المغالطات المنطقية توجيه تفسير الملفوظات إبان التبادل الكلامي في اتجاه معين.إذ على المُخاطَب ، الذي يفترضُ أن مُخاطبهُ متعاون معه ،إضافة معلومات إلى المضمون الحرفي للملفوظ لفهم ما يبلغه به مخاطِبه. ويسمي غريس هذه المعلومات الإضافية " اقتضاءات"implicitations تتلاقى عادةً حينما يبدو المتحدثُ وكأنه يخالفُ مغالطة معينة بشكل صارخ :

س : (1)هل تمت الموافقة على المقالة التي قدمتها إلى مجلة l'année psychologique ?

ع : (2) لم أكتب الخاتمة.

يبدو ، بحسب المعنى الحرفي للملفوظ (2) ، أن المُتحدث (ع) وكأنه ينتهكُ المغالطة العلائقية ويخرج على مبدأ التعاون .لكن لا يحق للمُخاطَب الظن بأن متحدثهُ المشارك في المحادثة ، لم يتقيد بمبدأ التعاون. وبالتالي يمكن للمُخاطَب افتراض أن انتهاك المغالطة ظاهري ، وأن الملفوظ (2) يرسل (من خلال استنتاج المقتضيات) المعلومات التالية :

- **" إن مقالة بلا خاتمة لا تُعدُّ مقالةً مُكتملة"**
- **"لا يمكن إرسال مقالة غير مُكتملة إلى أية مجلة"**
- **المقالة غير المُقدَمَة(إلى مجلة ما) غير مقبولة ").**

بالتالي فإن المعنى المُرسَل والمُطابق للهدف المطلوب من خلال المحادثة في المعلومة (3) مختلفٌ عن المعنى الحرفي :

- **" لا ، مقالتي لم تُقبَل! "**

ولكي يخفي المُخاطَبُ انتهاكه للمغالطة ، عليه أن يضع عدداً من المُقتضيات التي تؤدي إلى الملفوظ (3). من جانب آخر ، على المتحدث أن يعدَّ المُخاطَب قادراً على وضع هذه المُقتضيات. أخيراً ينبغي على المُخاطَب افتراض أنّ المتحدث يتوقع منه وضع هذه المُقتضيات. فإذا كان انتهاك المغالطات المنطقية حقيقياً ، أو إذا لم يدرك المتحدثُ أن هذا الانتهاك خاطئاً ، فهذا يعني فشل التواصل بينهما.

لقد تركت نظرية غريس أثراً كبيراً على بعض الدراسات المهتمة بالاستدلال ، لكنها لم تكن ميالة إلى وصف الظواهر النفسية. فقد بين كل من سبيربر وويلسون[1] أنها ذات طابع حدسي شديد ، وغير كافية للتنبؤ على ما يمكن أن يحصل على الصعيد النفسي (Caron, 1983) ، وأن عدة أوجهٍ منها تحتاج إلى إيضاح. أولاً ، ، هناك عدة تفسيرات تتفق مع التقيّد بمغالطات غريس انطلاقاً من فرضيةٍ معلنٍ عنها في سياق معين. فلماذا إذاً يختار المُخاطبُ تفسيراً واحداً منها؟ وثانياً ،إن طريقة حساب غريس للمقتضيات تنطوي على شيء من التعقيد

---

[1] Sperber et Wilson (1986/1995)

وتتطلب استدلالاً دقيقاً وواعياً يبدو أنه لا يتفق مع عفوية الفهم وآليته.أخيراً ، هناك عدم وضوح في تحديد غريس لطريقة تمييز الملفوظ (ارتكاب مغالطة علائقية). وهي أسئلة يرى سبيربر وويلسون أن مفهومهما التقني للتمييز وما يرتبط به من مبادئ مختلفة من شأنه الإجابة عليها.

2.2: نظرية التمييز المعرفي [1]

ارتبطت المقاربات(الدراسات) الخاصة بالاتصال والبراغماتية غالباً بمسائل فلسفة اللغة. وما يميّز نظرية سبيربر وويلسون(1986/1995) عن المقاربات الأخرى كونها نظرية تبحث في عملية التعرّفcognition ، وبالتالي فهي ذات بعدٍ نفسي. في صلب هذه النظرية نجد مفاهيم مثل : " الجهد اللازم للمعالجة"، و" الأثر المعرفي " ، و" التمييز المعرفي"، و" تنظيم المعرفة " . ويمكننا ، انطلاقاً من هذه النظرية ، طرح فرضيات تجريبية قابلة للاختبار. وبشكل عام ، تبين النظرية أن العمليات الاستنتاجية ترتبط باعتبارات التمييز المعرفي.

تستند نظرية التمييز المعرفي إلى فكرة أساسية تشكل ما سماه المؤلفان **المبدأ المعرفي للتمييز**، أو **مبدأ التمييز المعرفي** . وبحسب هذا المبدأ ، تهدف المنظومة المعرفية ، مثلها مثل المنظومة البشرية ، إلى زيادة المعرفة باتباع أكثر الطرق فاعلية. لهذا على الفرد تكريس ما عنده من مصادر لمعالجة المعلومات الأكثر تميزاً في محيطه المعرفي. ويرى سبيربر وويلسون أن هذا الأمر يتم بشكل آلي ، لأن من خصائص عملية المعرفة cognition (خاصية يتم اختيارها من خلال التطور) ميلها إلى توسيع التمييز المعرفي إلى حده الأقصى. بعبارة أخرى ، تهدف المعرفة إلى زيادة الفعالية المعرفية ، أي زيادة ما يمكن تسميته علاقة التكاليف بالفوائد. حينما يكون هناك نشاط معرفي كالاستدلال ، فقد يكون سبب الكلفة ناتجاً عن تصور المعلومات وجمعها وإنجاز الاستنتاجات. وتعني الفوائد الناتجة عن نشاط معرفي ما اكتسابَ معلوماتٍ جديدةٍ ، ومراجعةِ معلوماتٍ تختزنها الذاكرة ، أو استبعاد هذه

---

[1] سبيربر وويلسون ، 1986/1995.

المعلومات . ولتعريف التمييز المعرفي la pertinence يرجع المؤلفان إلى مفهوم الأثر السياقي [1]، أو الأثر المعرفي [2]. الأثر المعرفي ينتج عن تفاعل معلومات قديمة (م) مع معلومات جديدة (ج)، وتكون الآثار السياقية على ثلاثة أنماط : النمط الأول من الأثر السياقي هو الاقتضاء السياقي [3] أي المعلومة التي استنتجناها من معلومة جديدة (ج) في السياق. بهذا المعنى ، لا يمكن أن تكون مُستنتجة من السياق (ق) ، و لا من المعلومة(م) نفسها. أما النمط الثاني من الأثر السياقي فهو الدعم السياقي [4]. يتم تعزيز أو دعم الفرضية حينما تتجاوز القوة الموروثة(الناتجة) قوتها الأصلية. والنمط الثالث هو استبعاد فرضيات خاطئة قد تنجم عن صراع بين معلومات جديدة وأخرى قديمة. وبالتالي تكون المعلومة أكثر تميّزاً بمقدار تعدد الآثار السياقية. لكن تمييز المعلومة لا يرتبط بالآثار فحسب ، لأن المعلومة تخضع إلى معالجة يترتب عليها كلفة معرفية مرتفعة إلى حد ما. بالتالي فإن جهد المعالجة يشكل عاملاً حاسماً في تميّز المعلومة. وتصبح المعلومة تمييزية بمقدار ما تكون كلفتها ضعيفة. لنفترض على سبيل المثال ، أن **حنا يتمنى معرفة مَن مِن الشقيقات ماري وجولي وأليس يحق لها الخروج هذا المساء**. على الرغم من معرفته بأحقية البكر منهن في الخروج. لننظر في ثلاثة ملفوظات يمكن عرضها عليه :

(1) ماري أكبر من جولي وأليس.

(2) ماري أكبر من جولي وأليس أكبر من جولي.

(3) جولي ليس لها عمر ماري ، وأليس ليس لها عمر ماري.

الملفوظ (1) يتمتع بشيء من التمييز المعرفي ، لأنه يسمح لحنا باشتقاق ثلاثة آثار سياقية :

[1] effet contextuel

[2] effet cognitif

[3] implication contextuelle

[4] renforcement contextuel

- لماري الحق في الخروج،
- جولي لا يحق لها الخروج ،
- أليس لا يحق لها الخروج.

نلاحظ أنّ الملفوظ (2) أقل تميزاً ، لأنه يسمح باستنتاج أثر سياقي وحيد هو أن جولي لا يحق لها الخروج. أما الملفوظ (3) فيسمح باشتقاق الآثار السياقية نفسها الموجودة في الملفوظ (1) ، لكن تكلفة معالجته مرتفعة. وبالتالي فإنّ (الملفوظ 3) أقل تميزاً من الملفوظ (1) لأسباب لها علاقة بالجهد.

حينما يجد المُخاطبُ نفسه في مواجهة مُحرّضٍ قصدي ostensif(يوضح القصد الإخباري وراء جملةٍ تلفّظَ بها متحدثٌ أثناء محادثةٍ معينة) يتكون لديه توقعٌ تمييزي . الحقيقة أن المحرض القصدي يعني الطلب ممن يتجهُ التنبهُ إليه. ونظراً لغياب السبب الذي يدعو المُخاطَب إلى الاعتقاد بعدم تعاون المتحدث ، يمكنه إذاً افتراض أن المتحدث قد وضع هذا المحرض لأنه يرى أنه يستحق المعالجة من قبل المُخاطَبُ.

ولكي يتسنى للمتحدث النجاح في التواصل ينبغي على المحرِّض الناتج أن يبدو تمييزياً حتى يشد انتباه المُخاطَب. بالتالي ، على المتكلم الإفصاح عن قصده الإخباري. إذاً على المتحدث أن يبين للمُخاطَب أن المحرض القصدي تمييزي(ملائم). بعبارة أخرى ، يقوم المتكلم بإيصال مؤشر تمييزي في فعل الاتصال. يفترض المبدأ التواصلي للتمييز أو المبدأ الثاني للتمييز أن الفعل الاتصالي القصدي يقوم بإيصالِ مؤشر تمييزه الأقصى الخاص به. ومؤشر التمييز المعرفي الأقصى [1] يعني أن المحرِّض القصدي الناتج ينطوي على ما يكفي من التمييز المعرفي ليكون جديراً بالمعالجة من قبل المُخاطَب. وتسمح مختلف مبادئ التمييز المعرفي بتحديد استراتيجية فهم الملفوظات. وهذا الفهم ، كما يرى سبيربر وويلسون ، ينطوي على اتباع " طريق الجهد الأقل" من خلال الاهتمام بالآثار المعرفية في ترتيب

[1] Sperber & Wilson, 1995, postface, page 271

إمكانية الوصول إليها، وفي " التوقف" حينما تصطدم هذه الآثار بتوقعات التمييز المعرفي.

3. الأعمال التجريبية

1.3: تفسير المقدمات

1.1.3: روابط الخطاب في مقابل روابط المنطق

ثمة عدد لا بأس به من قضايا الاستدلال المستخدمة في التجارب تقوم بإدخال مقدمات تتضمن روابط (أساسية مثل " إذا...إذاً" ، " و" ، "أو") وعبارات تكميمية termes quantificateurs (" كل" و " بعض"). غالباً ما نرى ملاحظة تقول بعدم وجود ارتباط دقيق بين استخدام الروابط القواعدية للغة الطبيعية واستخدام الروابط المنطقية المتعلقة بها[1]. أولاً ، هناك روابط قواعدية متعددة نحو " مثل" ، و" بينما" وما إلى ذلك لا نجد لها نظيراً في الحساب المنطقي للقضايا. ومن جهة أخرى ، عموماً ما نُشركُ بالروابط المنطقية (→، □، □، ↔) روابط لغوية (إذا ...إذاً، و، أو ، إذا وفقط إذا). وحتى بالنسبة لهذه العبارات فإن التناظر أبعد ما يكون عن التحقق. المضمون المنقول في القضايا المربوطة برابط يمكن أن تغيّر تفسير هذا الرابط. في اللسان ، يبدو الرابط وكأنه يرثُ علاقات خاصة يمكن أن توجد بين الأحداث التي تصفها القضايا.

مثلاً ، رابط العطف " و" يمكن أن يكون متناظراً كما في المنطق (بمعنى أنه حينما تكون القضية " أ و ب" صحيحة فإن القضية "ب و أ" تكون صحيحة أيضاً ، لكن قد يكون هذا الرابط أيضاً غير متناظر asymétrique في استخدامه اليومي. وتتجلى خاصية عدم التناظر حينما تظهر علاقة سببية أو زمنية بين العنصرين المُتضامّين conjoints. فالملفوظ " حنا مات ودُفن" لا يبلغ الشيء نفسه الذي يحمله الملفوظ " حنا دُفنَ ومات".

---

[1] Caron, 1983, chapitre 14 ; Georges, 1997

وقد بيّن فيلينبوم [1]، وهو أحد أوائل من اهتموا باستخدام روابط اللغة الطبيعية ، أن الأفراد حساسون إزاء اختلاف الملفوظات التي يكون فيها الرابط (حرف العطف) "و" غير متناظر مع الملفوظات التي يكون فيها متناظراً، ويلاحظ فيها ظاهرةَ معايرةٍ براغماتية[2]. فالفواعل الذين يجدون أنفسهم أمام جملٍ يكون فيها الرابط " و " غير متناظر ويبدو بشكل غير طبيعي (دُفن ومات، ارتدى ملابسه واستحم) يميلون ، حينما يقومون باختبار تفسيري أو تعرفيّ ، إلى استعادة المعنى غير المتناظر الطبيعي (مات ودُفن، استحم وارتدى ثيابه).

والأمر نفسه ينطبق على حالة الفصل disjonction. فاستخدام " أو " في اللسان يختلفُ عن الاستخدام المنطقي لرمز الفصل" □ " . بدايةً ، الحد " أو " يرسل غالباً معلومة عن المكانة المعرفية للمتحدث بالنسبة للعنصرين المنفصلين. وخلافاً للقضية المنطقية (ب □ ق)التي تعني أنه يكفي أن تكون ب صحيحة لكي تكون ق صحيحة أيضاً ، أو أن تكون ق صحيحة لكي تكون القضية (ب □ ق)صحيحة أيضاً. في اللغة الطبيعية يعبر استخدام الحد " أو" في ملفوظ مثل(ق) أو (ب) أحياناً عن أن المتحدث لا يعرف ما إذا كانت (ب)أو إذا كانت (ق) [3] فيرتبط بالتالي برمز معرفي (Levinson, 1983). إن استخدام الحد " أو " يقتضي من جهة أخرى، أن تتعلق العناصر المنفصلة بفاعل مشترك إلى حد ما (Fillenbaum, 1974b) ؛ كما يدل على هذا ملفوظ غريب مثل : " **باريس ملوثة أو أتناول المثلجات**". فضلا عن هذا ، هناك استخدامات متعددة ل" أو " ، إذ قد يكون **دامجاً** أو **ضاماً** ، **خاصاً** (نوعياً) **وشاملاً** ، أو **خاصاً وليس شاملاً**. أخيراً، كما هي الحال بالنسبة ل " و" ، قد يكون الملفوظ المصحوب ب " أو" غير متناظر ولاسيما في سياق التحذيرات : " **أسرع وإلا فاتتك الحافلة**" . يبين فيلينبوم

---

(1) Fillenbaum (1971, 1974a

(2) normalisation pragmatique

(3) Fillenbaum, 1977 ; Levinson, 1983

(1974a; b) أن " أو " المتناظر يخضع أيضاً للمعايرة البراغماتية. إن ملفوظاً مثل " **أسرع وإلا ستفلح في اللحاق بالحافلة**" يقوم أغلب الفواعل بمعايرته[1] .

في اللغة الطبيعية يختلف استعمال (إذا ....إذاً) أيضاً عن شبيهه المنطقي (-). الملفوظ الشرطي ينقلُ أحياناً الوعد والتحذير والتهديد إضافة إلى العلاقات الزمانية أو السببية. ويلاحظ فيلينبوم (1978) أن الأداءperformance ، في تقييم نتاج القياس الشرطي syllogisme conditionnel يرتبط بشكل كبير بالقضيتين (ب) و(ك). واستخدام الملفوظ الشرطي في اللغة الطبيعية يفترض مسبقاً وجود علاقة خاصة بين السابق واللاحق ؛ القضيتان " ب و ك" ليستا اعتباطيتين خلافاً للاقتضاء المادي المنطقي الذي يحدد العلاقة الشرطية بين ب و ك فقط انطلاقاً من قيمة الحقيقة فيهما. والمنطق يضع جدولاً للحقيقة بالنسبة للاقتضاء ، كقولنا إن الملفوظ خاطئ ، إذا كان السابق صحيحاً والنتيجة خاطئة. بالنسبة لقيم حقيقة كل من ب و ك ، فإن القضية ب ⟵ ك صحيحة. في اللغة الطبيعية غالباً ما يصعب قبول الملفوظ الشرطي المسبوق بملفوظ خاطئ على أنه صحيح.

إن تحديد خطأ أو صحة الاقتضاء المادي لا يرتبط حتماً بالاستخدام الطبيعي للملفوظ الشرطي.وبناء عليه فقد اقترح واسونWason 1968 ; 1966) جدول حقيقة للاقتضاء الذي بدا له أكثر معقولية :

0251661312

ب	ك	ب	**إذا كانت ب إذا ك
صحيح	صحيح	صحيح	صحيح
صحيح	خطأ	خطأ	خطأ
خطأ	صحيح	بلا تمييز	
خطأ	خطأ	بلا تمييز	

[1] أي إعادة صياغته إلى ما ينبغي عليه الصياغة المتعارف عليها (المعيارية).

أحد الأخطاء التي غالباً ما نلاحظها أثناء أداء اختبارات مخصصة لدراسة الاستدلال الشرطي هو ذلك الذي نسميه نفي السابق[1].وهو خطأ الخروج بالاستنتاج التالي :

إذا كان ب إذاً ك

إذا لم يكن ب

إذاً لا يكون ك

المنطق الاستنتاجي يقتضي منا عدم تحديد الخلاصة وعدم استنتاج " عدم وجود ب".لكن في سياقي التحذير والوعد ، تظهر استنتاجات إضافية (مدعوّة)[2] ،ويصبح من الصعب عدم استنتاج نفي الناتج انطلاقاً من نفي السابق :

- **المتحدث** : " إذا نشر الناشر مقالتي فسأعطيه 5000 فرنك"
- **المتحدث** : " لم ينشر الناشر مقالتي"
- **المُخاطَب** : " إذاً لم تعطه 5000 فرنك

إن مثل هذا الاستنتاج غير صالح ، وقد يكون من الظلم عدّه خاطئاً. فطالما أن ناطق الملفوظ " **إذا نشر الناشر مقالتي فسأعطيه 5000 فرنك** " منخرط في عملية تبادل محادثاتي ، فلا بد من التقيد بمبدأ التعاون.وإذا كان المتحدث يريد إيصال "**حتى لو لم ينشر مقالتي، فهناك أسباب أخرى ستقودني إلى إعطائه هذه الخمسة آلاف فرنك على أي حال** " . إذاً كان ينبغي عليه قول ذلك. لكن بما أنه لم يقله ، فعلى المُخاطَب أن يفهم أن الملفوظ الشرطي يحمل الاقتضاء التالي : **إذا نشر الناشر مقالته إذاً سيعطيه المتحدث خمسة آلاف فرنك، وإذا لم ينشر الناشر المقالة إذاً لن يعطيه المتحدث خمسة آلاف فرنك**. إن التقيد بمبدأ التعاون يقود المُخاطَب إلى استبعاد الاحتمالات الأخرى التي لا علاقة لها بنشر المقالة ، والتي تقود المتكلم إلى إعطاء خمسة آلاف فرنك للناشر. وبناء عليه ، فإن المعنى الحرفي للملفوظ

[1] négation de l'antécédent

[2] Geis & Zwicky, 1971; Fillenbaum, 1978

الشرطي الذي نؤسس عليه الصلاحية المنطقية للاستنتاج لا يرتبط بالمعنى المُبَلَّغ الذي ينبغي أن يصل المُخاطب إليه ويرتبط بتفسير الملفوظ المُقَيَّد بشرطين (ثنائي الشرطية biconditionnel) . لكن بحسب جدول حقيقة الملفوظ الثنائي الشرطية فإن الاستنتاج ليس **غير محدد** وإنما **صحيح بشكل جيد**.

2.1.3. الاقتضاءات المتدرجة والإخبارية[1]

تفرض قوانين استخدام اللغة قيوداً إخبارية. ويمكن أن نعبر عن مطلب الإخبارية هذا من خلال **المغالطة الكمية** التي تحدث عنها غريس (1975) : "**إعمل على أن تكون مشاركتك إخبارية بمقدار ما تفرضه الضرورة** " بهدف التبادل الجاري" ، ومن خلال قانون ديكرو حول الشمولية (" هذا القانون يطلب من المتحدث أن يقدم أقوى ما يملك من معلومات عن الموضوع الذي يتحدث عنه ، وهي معلومات من شأنها إثارة اهتمام المُخاطَب" (ديكرو ، 1972 ، ص 136) أو من خلال مبدأ التمامية complétude [2][3]. وهو مطلب نجده على صعيد الاستدلال. إذ أن استنتاج نتيجة معينة تحمل من الإخبارية أقل مما تحمله المقدمة التي تم الانطلاق منها أمرٌ غير ذي شأن كبير. من جانبٍ آخر ، لا شيء يمنع ،منطقياً، من أن نستنتج من الملفوظ شيئاً أقل إخباراً طالما تم التقيد بصلاحية الحجة.ومن هنا قد يوجد اختلاف بين مطلب الصلاحية التي يبينها المنطق ومطلب الإخبارية التي تبينها البراغماتية. وقد قام بوليتزر(1986) Politzer بتطوير هذه الأطروحة وافترض وجود منظومة معرفية ثنائية dual تتنافس فيها العمليات المنطقية من جانب ، والعمليات البراغماتية من جانب آخر. وبالتالي يمكن أن

---

(1) Implications scalaires et informativité ; الإخبارية تطلق على كلمة أو جملة أو خطاب أو سلوك من شأنه تقديم خبر أو معلومة ؛ ذو طابع إخباري أو صفة إخبارية

(2) أو مبدأ الاكتمال، صفة ما هو تام أو كامل : لا يجوز أن تتضمن المنظومة قضايا لا يمكن اتخاذ قرار بشأنها.

(3) Begg & Harris (1982-صفحة 596

نتوقع، وفقاً لهذه الأطروحة، أن يرفض الناس بعض القواعد المنطقية التي لا تلتزم بقيد الإخبار.

لنعاين مثلاً قاعدة مدخل الفصل disjonction :

أ

إذاً أ أو ب

في هذه القاعدة، تتضمن الخلاصة معلومات أقل مما تتضمنه المقدمة. وعلى الرغم من صلاحية هذه القاعدة الاستنتاجية إلا أنها تبدو غريبة لأن قليلاً من الأفراد يميلون إلى قبولها بحسب ما بينته الدراسات التجريبية[1]. ويعود سبب غرابة هذه القاعدة إلى غياب المعلومة أثناء الانتقال من المقدمة إلى النتيجة. وإدخال فصل معين disjonction في الاستنتاج يثير الشك في وجود هذين العنصرين المنفصلين disjoints، ولا سيما عنصر المقدمة. بالتالي فإننا ننتقل من معلومة مؤكدة إلى معلومة أقل تأكيداً : بوجود المقدمة نعرف أن "أ" هي الحالة، ومع النتيجة نشك بإمكانية أن تكون " أ " هي الحالة إذا اعتبرنا أن " ب " هي الحالة. هذا يعني أن نستنتج : " من الممكن أن تكون " ب " انطلاقاً من " أ ".كما يمكننا إجراء تحليل براغماتي لاستخدام الحدود(العبارات) المُكَمِّمَة (كل ، بعض). من وجهة نظر منطقية، يمكن أن نستنتج ملفوظاً خاصاً انطلاقاً من ملفوظ شامل (عام). فإذا أكد رئيس جامعةٍ ما أن "**كل طلاب الجامعة نجحوا في الامتحان**"، فهو قادر على التأكيد بحق أن : "**بعض طلاب الجامعة نجحوا في الامتحان**". إذا نسبنا خاصيةٍ ما إلى رتبةٍ معينة، فلابد أن تكون هذه الخاصية صالحة لجزء من تلك الرتبة. والانتقال من "**كل**" إلى "**بعض**" يعني تخفيض كمية الإخبار، مما يعني التقيد بالمسار المنطقي ،إذ لا يمكن للخلاصة أن تكون أكثر إخباراً من مجموع المقدمات. لكن بحسب المغالطة الأولى للكمية، ينبغي على المتحدث أن يكون إخبارياً ما وسعه ذلك. وبموجب هذا المغالطة، إذا أكّد رئيس الجامعة أن "**بعض الطلاب**

---

[1] Rips, 1983 Braine, Reiser & Rumain, 1984

نجحوا في امتحانهم" ، فهو بذلك يضمن هذا المستوى من الإخبارية. وبالتالي ما كان له أن يقول هذا الملفوظ لو لم يكن يعرف أنّ **كل** الطلاب قد نجحوا في الامتحان. والاقتضاء الذي يقوم بإيصاله هو بالتالي أن **بعض** الطلاب **لم** ينجحوا في الامتحان. إذاً هنا أيضاً ، نحن إزاء مثال يختلف فيه المطلب المنطقي عن المطلب الإيصالي. إذا كان استخدام "**بعض**" قادراً على نقل الاقتضاء بأن "**بعض ...لم**" غير متناسب مع "**كل**" ، فإن المكمم المنطقي[1] "**بعض**" متناسب مع "**كل**". وفي المنطق "**بعض**" هي نفي "**ولا** ..." و"**بعض ...لا**" هو نفي "**كل**". وقد كشفت عدة دراسات تجريبية[2] أن استخدام المكممات يخضع لقيود براغماتية. وتبين هذه الدراسات أن "**بعض أ هو ب**" غالباً ما تُفَسَّرُ على أنها "**بعض أ هو عدد من ب لكن ليس كل ب**" ، وأن "**بعض أ ليس ب**" غالباً ما تُفَسَّرُ "**بعض أ ليس ب ، بل ليس ولا باء**".

بشكل أعمّ ، إن علاقة الاقتضاء "**بعض أ ليس ب**" التي ينقلها الملفوظ التأكيدي "**بعض أ هو ب**" تنتمي إلى ما يسمّى الاقتضاءات "المتدرجة"[3] scalaires.السلم اللغوي (Horn, 1972) يتضمن عدداً من الحدود (العبارات) التي تنتمي إلى مجال دلالي واحد، ويمكن ترتيبها وفقاً لدرجة إخباريتها "informativité : ‹ **كل ، كثير ، بعض** ›، ‹**نجح ، حاول ، أراد**› ، ‹**وجب، استطاع**› ، ‹ **ن ...، 3 ، 2 ، 1**› ، ‹ **بعض ، محتمل ، ممكن** › ، ‹**دائماً، غالباً ، أحياناً** › ، ‹**و ، أو** ›. يمكن وصف ظهور الاقتضاءات المتدرجة على النحو التالي : إذا أكد المتحدث ملفوظاً يقع على مستوى معيّن من السلم اللغوي ، فهو بذلك ينقل اقتضاءَ نفي ملفوظٍ يقعُ في مستوى أعلى من السلم . لأنه إذا كان المتحدث في موقع صياغة ملفوظ من مستوى أعلى ، لكان قد فعله (**لتكن مشاركتك إخبارية**

---

[1] Quantificateur logique

[2] Begg & Harris, 1982 ; Griggs & Newstead, 1983 ; Newstead, 1989 ; Politzer, 1990 ; Noveck, 2001

[3] Horn, 1972 ; Levinson, 1983

بمقدار ما توجبه الضرورة ، (Grice, 1975). وبناء عليه ، فإن المتحدث الذي يؤكد أن " **زيد يملك ثلاثة جياد** " يريد القول أن "قادر لا يملك أربعة جياد" ، وبالتالي فهو يخبرنا بأن **قادر لا يملك سوى ثلاثة جياد**. في دراسة حديثة اهتم نوفيك (Noveck 2001) بالوجه التطويري للاقتضاءات المتدرجة. ويبين أن الأطفال لا يتقنون هذه الاقتضاءات كما يتقنها البالغون ، وغالباً ما يعتمدون التفسير المنطقي .

مطلب الإخبارية يؤدي بالمُخاطَب إلى أن ينتظر من المتحدث التعبير عن المعلومة الصحيحة والمعروفة ، والمناسبة للتبادل الجاري ، والسكوت عن المعلومة الخاطئة. عندئذٍ يمكن أن يستنتج المُخاطَب أن كل ما هو مناسب للتبادل الجاري والذي لم يتم التعبير عنه يُعَدُّ خاطئاً. فإذا أكد المتحدث الملفوظ " **بعض الطلاب نجحوا في الامتحان** " ، إنما يعبر ضمنياً عن أن الملفوظ " **كل الطلاب نجحوا في الامتحان**" هو ملفوظ خاطئ (Politzer, 1986).

إذاً ثمة علاقة بين الإخبارية والحقيقة غير موجودة في المنطق بسبب وجود معلومة غير محددة وغير معبَّر عنها ، ومعلومة خاطئة يُعبَّر عنها برمز النفي.

التفسير والتمييز المعرفي : تجربة الاختيار

حينما يجري المُختَبِرُ اختباراً استدلالياً ، فهو يوجِّهُ (بشكل لا إرادي غالباً) التمييز المعرفي من خلال التعامل مع جهود المعالجة والآثار المعرفية. وقد قام كل من سبيربر وكارا وجيروتو [1] بتطبيق نظرية التمييز المعرفي على النموذج التجريبي الذي يعدُّ من أكثر النماذج خضوعاً للدراسة في كنف علم نفس الاستدلال[2] : أي اختبار الاختيار الذي صممه بيتر واسون (1966 ؛ 1968). في هذا الاختبار ، ينبغي على الفاعل أن يحدد ما إذا كانت القاعدة الشرطية صحيحة أو خاطئة. هذه

---

(1) 1995 ; انظر أيضاً : Hardman, 1998 ; Girotto, Kemmelmeier, Sperber & Van der Henst, 2001

(2) psychologie du raisonnement

القاعدة تصف مضمون بعض البطاقات التي تحمل حرفاً في وجهها ورقماً في قفاها. القاعدة تقول ، على سبيل المثال: " إذا كان الحرف(أ)على وجه البطاقة ، يكون رقم 4 على قفاها" **(إذا كان ب إذاً يكون ك)**. ولكي تتاح الفرصة أمام الفاعل لتقييم القاعدة ، نقدم له أربع بطاقات لا يرى سوى وجه واحد منها : أ، د، 4 و 7 (ب ، ك ، لا ب، لا -ك). الاختبار ينطوي إذاً على اختيار البطاقة أو البطاقات التي ينبغي قلبها لتحديد ما إذا كانت القاعدة صحيحة أو خاطئة. لوحظ أن أغلب الفواعل يختارون البطاقة أ (ب) ، والبطاقات أ (ب) ، و 7(لا – ك) . ينبغي اختيار البطاقة (أ)، لأنه إذا ظهر على قفا البطاقة رقم آخر غير الرقم 4 ، إذاً هذه البطاقة تناقض القاعدة. كما ينبغي أن يتم اختيار البطاقة 7 ، لأنه إذا ظهر الحرف أ على قفاها ، فإن هذه البطاقة تدحض القاعدة أيضاً. لكن مهما كان العدد الذي يظهر على قفا البطاقة (د)، لا يمكن دحض القاعدة. ومهما كان الحرف الذي يظهر على قفا البطاقة 4 ، فلا يمكن دحض القاعدة أيضاً. (في الواقع القاعدة لا تحدد أنه " إذا كان هناك 4 ينبغي أن يكون هناك أ ").

يبين تحليل سبيربر وجماعته (1995) أن العمليات المستخدمة في هذا الاختبار ليست عمليات يمكن مقارنتها باستدلال واع ومُقنع. وتكشف دراسة سبيربر وجماعته عن أن اختيار البطاقات التي تمت ملاحظتها في أكثر من دراسة ترتبط بعمليات براغماتية تستدعي استنتاجات غير مقنعة غير واعية ينشأ عنها بعض حدوسات التمييز المعرفي intuitions de pertinence. والعامل الذي من شأنه تغيير الأداء لا يكون ب استخدام سياق وجوبي déontique [1][2] أو من أجل صياغة سلبية [3] للقاعدة الشرطية ؛ بل توقعات التمييز المعرفي التي يثيرها سياق التجربة (الاختبار (تجربة)). وفرضية المؤلفين هي أن الفواعل ينجحون في التجربة حينما يدفعهم السياق إلى التحقق عما إذا كان هناك تكرار occurrences ل ب

---

(1) Griggs & Cox, 1982 ; Cheng & Holyoak, 1985

(2) للاطلاع على تطبيق نظرية التمييز المعرفي على السياق الوجوبي يُنظَر Girotto et al., 2001

(3) Evans, 1982

وليس لا ب. فالفواعل يفشلون حينما لا تلتقي توقعاتهم للملاءمة بالإجابات الصحيحة منطقياً.

يرى سبيربر وجماعته أن مرحلة تفسير الاختبار تقود الفواعل، انطلاقاً من القاعدة الشرطية وتبعاً لترتيب إمكانية الفهم accessibilité إلى استنتاج النتائج التي يمكن اختبارها للقاعدة. والفواعل يتوقفون حينما تلتقي هذه النتائج بتوقعاتهم للملاءمة وبالتالي يختارون البطاقات التي تسمح باختبار النتائج. في تفسير القاعدة الشرطية هناك ثلاثة أنماط من الاستنتاج يمكن أن تكون ملائمة. النمط الأول يرتبط بالقياس المنطقي Modus Ponens. وتصبح القاعدة الشرطية ملائمة طالما أننا نستنتجُ ك انطلاقاً من ب. النمط الثاني يرتبط بالاستخدام البراغماتي الصحيح للملفوظ الشرطي. فإذا استخدمنا ملفوظاً شرطياً للصيغة (إذا كان ب إذاً يكون ك)، فذلك لوجود ظروف لكل من ب و ك من شأنها توضيح القاعدة من خلال الأمثلة. والتأكيد على أنه إذا كان ب إذاً يكون ك في الوقت الذي لا توجد في ب أو ك، هو تاكيد غير متميز أو ملائم. وبما أن الملفوظ المنقول يحمل تخميناً عن التمييز المعرفي، يمكن استنتاج وجود مواقع instances للقاعدة واختيار البطاقتين ب و ك. وينطوي النمط الثالث من الاستنتاج، وهو نادر هنا، مع أنه يسمح للقاعدة الشرطية بأن تكون مميزة معرفياً، ينطوي على تفسير لهذه القاعدة بوصفها تعبر عن كل من (ب) و (لا – ك). وتفسير القاعدة على هذا النحو يقود بالتالي إلى اختيار البطاقتين الصحيحتين: (ب) .و(لا – ك). وفرضية سبيربر وجماعته هي أن الطريقة التي يفسر من خلالها الفواعلُ القاعدةَ ويجعلونها مميزة يمكن توجيهها بسهولة بفضل سياق القاعدة الشرطية ومضمونها.

يتصور المؤلفون " المشار إليهم أعلاه وصفةً " هدفُها إجراءَ تجربةٍ اختيار حيث تكون طريقة فهم القاعدة الأكثر تميزاً (بذل أقل جهد لإحداث أكبر عدد من الآثار) هي تفسيرها بوصفها نفياً ل (ب) و (لا – ك). أما في ما يتعلق بالجهد، فتنطوي الوصفة (قائمة تعليمات) على وضع عدد من التجارب التي تمكّن الفواعلُ من النجاح في اختيار البطاقتين (ب) و (لا – ك).

وضع كلٌ من سبيربر وكارا وجيروتو في إحدى تجاربهم سياقاً يكون المرء فيه إنساناً (ب) غير متزوج (لا - ك) أكثر تميّزاً من كونه إنساناً (ب) ومتزوجاً (ك) . في هذا السياق يحتاج منظمو تظاهرة ثقافية ما إلى متطوعين لرعاية الأطفال . يزعم أحد المُنَظّمين أن العازبين من الرجال لا يرغبون برعاية الأطفال ، ويراهن على أنه إذا كان المتطوع رجلاً فلا بدّ أن يكون متزوجاً. في هذا السياق ، يعبر الملفوظ الشرطي عن عدم وجود متطوع رجل (ب) وعازب (لا – ك) في الوقت نفسه . ووجود المتطوعين الذكور العازبين يكون بالتالي أكثر تميزاً (ملاءمة) من وجود أي متطوع آخر . من جانب آخر ، من السهل تصور مفهوم الرجل غير المتزوج ، لأنه تم التعبير عن هذا المفهوم بكلمة واحدة عبر اللغة التي تمت بها التجربة (الإيطالية) هي (" scapolo "). وتبين النتائج أن 65٪ من الفواعل يختارون في هذا السياق البطاقتين (ب) و (لا - ك) ، بينما في سياق يكون فيه التمييز المعرفي على مستوى البطاقتين (ب) و (ك) ، فإن 16٪ فقط من الفواعل يختارون البطاقتين (ب) و (لا – ك).

2.3: وجهة نظر المستمع وسوء الفهم

يبدو بديهياً أن يهتم المتحدث بوجهة نظر متحدثه إذا أراد التواصل مع الآخرين .وإذا أراد أن يفهمه هذا المُخاطَبُ عليه أن يضع في حسبانه أن هذا المُخاطَب يعرف أو لا يعرف ما يعتقد أو ما لا يعتقد ، وما إذا كان قادراً أو غير قادر على تلقي الرسالة الخ...وهذا يعني أن " الأرضية المشتركة " common ground [1] بين المتحدث والمخاطب تُعدُّ أمراً أساسياً في عملية الاتصال . في البراغماتية التجريبية تيارٌ بحثي هدفه دراسة الطريقة التي يأخذ الأفراد في تواصلهم من خلالها وجهة نظر المخاطَب بعين الاعتبار (يقال أحياناً perspective taking[2] وقد تبين من عدة دراسات تجريبية أن الأفراد يصوغون رسالتهم تبعاً لخصائص المُخاطَب ، مثل

---

(1) " Clark & Marshall, 1981)

(2) انظر ، " audience design " Krauss & Fussell 1996 : أو Clark & Murphy, 1982.

عمره واللسان الذي يتحدث به ، وتقديره للموضوع المطروح ، ومشاعره الخ...وفي المقابل ، نلاحظ أحياناً ، في مجال علم نفس الاستدلال ، أن المُختَبِرين يتصرفون بشكل مختلف حينما ينقلون تجربة ما ، ويهملون وجهة نظر محادثيهم من الفواعل.

1.2.3 : ضم الرُتب[1]

من المسائل الهامة التي قام علم نفس التطور بدراستها (بياجيه على نحو خاص) هي مسألة الاستنتاج انطلاقاً من ضم الرتب. وهي قضية يتم طرحها على النحو التالي : " **إذا كان لدي خمس قرنفلات وزنبقتان ، فهل عدد ما لديّ من الورود أكثر مما لدي من الزنبقات** ؟ ". أجاب غالبية الأطفال الذين يقل عمرهم عن ثماني سنوات ممن طرح عليهم هذا الاختبار أن عدد القرنفلات لدى السائل أكثر من عدد الورود. ما يعني أنهم يعانون صعوبة في مقارنة عدد عناصر الرتبة (الورود) بعدد عناصر الرتبة الفرعية (القرنفلات). يرى بياجيه ، أنه يصعب على الطفل ، في هذا العمر ، تصور الجزء والكل الذي يتضمن هذا الجزء[2]. إذاً ، فالأطفال يكتفون بمقارنة الرتبتين الفرعيتين ببعضهما (أي القرنفلات والزنبقات) . لكن المقاربة البراغماتية تبين أنه لا ينبغي على النتائج التي وصل بياجيه إليها في تجاربه أن تقودنا إلى الظن بأن الأطفال لا يدركون مفهوم جمع الجزء في الكل.

فنحنُ نستخدم ، بشكل عام ، اسم " ورود " للدلالة على مجموعة من عدة أنواع من الورود ، أو للدلالة على نوع مخصوص منها. ويسمح لنا السياق الذي نستخدم فيه هذه العبارة بمعرفة ما إذا كنا نقصدُ (نُحيل إلى) مجموعة من عدة أنواع من الورود أو نوع واحد منها . في التجربة المعنية ، يكتنفُ عبارة " ورود " غموضٌ مرجعيّ سببه الاستعمالُ الغريب أو غير العادي ، من الناحية البراغماتية ، للسؤال المطروح .في الواقع ، من الغريب مقارنة مستويين متدرجين متمايزين

---

[1] inclusion des classes

[2] Piaget & Inhelder, 1959

ضمن التصنيف نفسه ، لأننا عادة نعقد المقارنات بين رُتب تقع في المستوى المتدرج نفسه (أيهما أكثر القرنفل أم الزنبق؟) ، أو بين رُتبٍ تنتمي إلى مستويات متمايزة ، وليس إلى التصنيف نفسه (أيهما أكثر الحيوانات أم القرنفلات؟). إن عبارة " ورود " ، كما يفسرها المُختَبر في التجربة ، تدل على مجموعة من الورود تتضمن الزنبق والقرنفل. تبعاً لهذا التفسير، تتطلب التجربة عقد مقارنة " عمودية "[1] ، أي مقارنة رُتب برتب فرعية ، وهو أمر غير عادي. وإذا أردنا صياغة السؤال بطريقة غير عادية يمكننا تفسير " ورود " بوصفها دالة على الرتبة الفرعية الإضافية (الزنبق) ، وليس على رتبة الورود، لأننا غالباً ما نستطيع الدلالة مباشرة على رتبةٍ فرعيةٍ من خلال كلمة الرتبة.إذاً، نحن إزاء مقارنة " أفقية "[2] حيث تتم مقارنة رتبتين فرعيتين ببعضهما.

تقوم فرضية بوليتزر (1993) على أن التفسير الأفقي ، في سياق محدد للتجربة، يصح على الطفل الذي يقل عمره عن ثماني سنوات. لكن هذا لا يعني أنه التفسير الوحيد الذي تسمح به قدرات الطفل المعرفية. والإجابة التي يصوغها الطفل تتحددُ جزئياً بالتصور الذي يتوقعه المُختَبِر منه ، وبالتالي بالتفسير الذي ينتظره من السؤال المطروح عليه. يقوم الفاعل بتفسير السؤال بشكل يكون معه الجواب الذي يصوغه أكثر ملاءمة(تميزاً) بالنسبة للمُختَبِر.إذ يريد الطفل في هذا العمر أن يبين للمُختَبِر قدرته على حساب عناصر مختلف الرتب الفرعية. وبناء عليه ، فهو يفسر السؤال بوصفه طلباً لمقارنة الرتب الفرعية مع بعضها. بعد سن الثامنة يتطور التصور ما بعد المعرفي لما ينتظره المُختبر منه ، فلا يشعر بالحاجة إلى بيان قدرته على عد الرتب الفرعية ومقارنتها ببعضها اعتقاداً منه بسهولة الأمر ، وعدم ارتباطه بطلب المُختبر.في هذا العمر ، تكون أكثر الطرْق ملاءمة(تمييزاً) للتوافق مع توقعات المُختَبِر هي اللجوء إلى المقارنة العمودية.

---

[1] Politzer, 1993

[2] Politzer, 1993

ويرى بوليتزر أن أغلب التغيرات التجريبية التي أدت إلى تحسن الأداء انطوت على التقليل من الغموض المرجعي عبر استبدال أسماء الرتب بأسماء المجموعات على سبيل المثال[1]. ففي الوقت الذي يمكن لرتبة معينة (كرتبة الحيوانات) أن تدل على رتبة فرعية (الزرافات) ، فإن مجموعة (حديقة الحيواناتzoo) لا تحمل هذه الدلالة ، فينتفي الغموض عند استخدام أسماء المجموعات. في إحدى التجارب التي أُجراها بوليتزر [2]على أطفال تتراوح أعمارهم بين 5 و 6 سنوات ، طرح سؤالاً يزيل الغموض المرجعي ، وأُدخل فيه عبارة "الرتبة الفرعية" التي يمكن الدلالة عليها بعبارة الرتبة الفرعية : " هناك عدد **أكبر** من القرنفل ، فهل هو **أكثر** من الزنبق أم **أكثر** من الورود؟" ، وقد سبق هذا السؤال اختبار تعيين أو تسمية désignation : " **أرِني القرنفلات** " ، " **أرِني الزنبقات** " ، " **أرِني الورود**". وكشفت النتائج عن أن معدل النجاح بالنسبة للسؤال العام هو 15٪ ، بينما وصل إلى ما يقرب من 50٪ بالنسبة للفواعل الذين تلقوا السؤال بعد رفع نسبة الغموض منه.

2.2.3. اختبارات المحادثة

يترتبُ على الطريقة التي يتصور الأطفال من خلالها توقعات المُختَبِر ، تبعاً لقدراتهم ما بعد المعرفية métacognitives اقتضاءات هامة تتعلقُ بالإجابة على اختبارات المحافظة على الأعداد[3]. في أحد الاختبارات ، يقدم المُختَبِر للأطفال صفين متساويي الطول يتألفُ كل منهما من أربع قطع خشبية ملونة مدورةjetons. في السؤال الأول يُطلَبُ أولاً من الأطفال ما إذا كان عدد القطع في الصف الأول أكثر من تلك الموجودة في الصف الثاني . ثم يقوم المُختَبِر بإبعاد القطع عن بعضها لزيادة طول أحد الصفّين ، ويسأل هنا ، مرة أخرى ، عما إذا كان أحد الصفين يحتوي على قطع أكثر مما يحتويه الصف الثاني. وقد بدا أن إجابات الأطفال دون

---

(1) Markman, 1973; Smith & Rizzo 1982

(2) (1993, انظر أيضاًAhr & Youniss, 1970)

(3) Piaget & Inhelder, 1959

سن السابعة كانت إيجابية (أو توكيدية) ، فنظن أن الأطفال غير قادرين على حفظ الأعداد وأن زيادة الطول ترتبط في أذهانهم بزيادة عدد القطع.

لكن بعض الدراسات[1] تبين أن الفواعل يعدون زيادة طول أحد الصفّين عنصراً حاسماً في حل التجربة ، ويولون أهمية إلى فعلٍ ناتجٍ عن مُختَبِرٍ ليس له في حقيقة الأمر مثل هذه الأهمية على الإطلاق. لكن هذا لا يعني أنهم يرون أن عدد القطع أكبر في أحد الصفّين .ومع هذا يرى بعضهم[2]. أن تفسيرالسؤالين لم يتم بالطريقة نفسها على الرغم من تشابههما .حينما يولي الفواعل أهمية للتغير الذي أدخله المُختَبِرُ فهم يفسرون السؤال الثاني على النحو التالي : " هل هناك صفٌّ أطول من الآخر ؟ ". وقد قام كل من ماك غريغل ودونالدسون (1975) بتغيير البنية القصدية للاختبار ، حيث دفعا الفواعل إلى الاعتقاد بأن زيادة الطول ليست من شأن المُختَبِر، بل جاءت عَرَضاً. في هذا الظرف التجريبي الجديد ، يلاحظ المؤلفان زيادة بالغة الوضوح في الأداء. وبالتالي فإن الفواعل يميلون إلى عدم اعتبار الزيادة في الطول عنصراً لازماً لحل الاختبار ، بسبب عدم ارتباط هذه الزيادة بنوايا المُختَبِر.

3.2.3. تأثير الحذف أو الإلغاء

يزعم بيرن في دراسة له طالما تم الاستشهاد بها[3] توضيح أحد الاستنتاجات الصالحة التي تم الشغل عليها أكثر من غيرها ، ويقصد قاعدة القياس المنطقي Modus Ponens : (إذا كان ب...إذاً ك ؛ وبالتالي ب)، مما يسهل تفكيك(ك) من خلال تغيير السياق. وتقوم تجربة بيرن على مقدمتين شرطيتين ، وليس مقدمة واحدة ،تُطرحان قبل المقدمة الحاسمة :

---

(1) McGarrigle & Donaldson, 1975; Donaldson, 1982

(2) McGarrigle & Donaldson, 1975

(3) Byrne, 1989

(1) إذا كـان علـيها كـتابة موضـوعٍ إنـشائي إذاً سـتعمل حتـى وقـت متأخـرٍ في المكتبة.

(2) إذا بقيت المكتبة مفتوحة ، إذاً ستعمل حتى وقت متأخر في المكتبة.

(3) عليها كتابة موضوع إنشائي.

تبين النتائج أن 38٪ فقط من الفواعل يقومون بعملية قياسية منطقية لتأكيد الاقتضاء انطلاقاً من الملفوظ الشرطي ومن المقدمة الفئوية(المقولية) catégorielle للوصول إلى النتيجة :

(1) إذاً ستعمل في المكتبة حتى وقت متأخر

تقـوم فرضـية بـيرن علـى أنـه إذا لم يـتمكن الفـواعل مـن الوصـول إلى هـذا الاسـتنتاج ، فـذلك لأن قاعدة القياس المنطقي غير موجـودة لـدى الكائن البشري بوصفها قاعدة استنتاج [1].

لكي تكون وجهة نظر بيرن مقبولة لابد من معرفة المعلومات التي يُخضعها الفـواعل إلى قاعـدة القـياس المنطقـي. فـإذا كانـوا يكـتفون بتطبـيق قاعـدة القـياس المنطقي على المقدمة الشرطية الأولى والمقدمة الحاسمة ، فإن النتيجة التي توصل إلـيها بـيرن تـنال مـن القـدرات الاسـتنتاجية للفـواعل ، وتـشكك في وجـود قاعـدة استنتاجية عقلية ترتبط بالقياس المنطقي .

التحليل البراغماتي الـذي قام به كل من بوليتزر وبرين [2]. ، يتناقض مع هذا الموقف. فالملفوظ (1) يفترض مسبقاً ، بطبيعة الحال ، أن المكتبة ستكون مفتوحة .في الواقع ، إذا كـان المتحدث ، الـذي يُفـترض فـيه أن يكـون مـتعاوناً ، يعـرف أن المكتبة كـان يمكـن أن تكـون مغلقـة ، وإلا لما عبّـر عـن ذلـك (1).أمـا الملفـوظ (2) فيناقض مـا افترضـه الملفـوظ (1) بشكل مسبق. وإذا لم يكـن لـدى المتكلم ، الذي يُفترض فيه أن يكـون مـتعاوناً ، أي شـك في أن تكـون المكتـبة مغلقة ، لما أكّد ذلك.

---

(1) عقليBraine & O'Brien, 1998 ; Rips, 1994).

(2) Politzer & Braine,1991 وينظر أيضاً Fillenbaum, 1993

وبالتالي فإن الملفوظ (2) يرمي بظلال الشك على الملفوظ (1) ، ويُفهمنا أن ماري قادرة على كتابة موضوع إنشائيّ من دون أن تتأخر في المكتبة. وفضلاً عن هذا ، فإن شرط أن تكون المكتبة مفتوحة يبدو بمثابة شرط " أكثر ضرورة"[1] من شرط كتابة موضوع الإنشاء لكي تعمل ماري حتى وقت متأخر في المكتبة. وما أن يوجد شك حول فتح المكتبة عندها يستحيل الوصول إلى النتيجة (4). وبالتالي فإن المقدمتين (1) و (2) يقولان لنا ما يلي[2] :

(4) إذا كان عليها كتابة موضوع إنشاء، وإذا كانت المكتبة مفتوحة ، إذاً ستعملُ في المكتبة حتى وقت متأخر.لكن تطبيق قاعدة القياس المنطقي على المقدمتين (3) و (5) تمنع النتيجة (4).

4.2.3.إلغاء الحد الأدنى المطلوب

أجرى كل من آموس تفيرسكي ودانييل كاهينمان عدداً كبيراً من التجارب التي تختبر استخدام معدّل " الحد الأدنى المطلوب " في الاستدلال الاحتمالي[3]. وفي ما يأتي بعض هذه القضايا(التجارب) :

لتكن المعطيات التالية الخاصة بالانتحار. من بين مجموعة من البالغين يوجد 80٪ من الأفراد المتزوجين و 20٪ من العازبين. نسبة الموتى انتحاراً من بين العازبين أعلى بثلاث مرات منها من بين المتزوجين. فما هي احتمالية أن يكونَ فردٌ تم اختيارهُ عشوائياً من بين المنتحرين عازباً؟.

تبين النتائج التي وصل إليها كل من تفيرسكي وكاهنمان[4] أن غالبية الفواعل يضعون احتمال أن يكون الفرد عازباً 0.75. ويبدو أن هؤلاء الفواعل يهملون كون أن 20٪ فقط من المجموعة هم عازبون (معلومة قائمة على الحد الأدنى المطلوب)

(1) Chan & Chua, 1994

(2) Braine & O'Brien, 1991

(3) Koehler, 1996

(4) Tversky & Kahneman,1980

، ولا يقيمون إجابتهم إلا بناء على المعلومة التشخيصية (المرحلة الثالثة من القضية).

تقوم فرضية ماكشي Macchi (1995) على أن إلغاء الحد الأدنى المطلوب يمكن أن يؤدي إلى سوء فهم معطيات التجربة. وترى أن الطريقة التي عرضت فيها القضية (الاختبار) من شأنها تحريض الفاعل على الاعتقاد بأن المعلومات الخاصة بالحد الأدنى المطلوب والمعلومة التشخيصية ليست مستقلة. وبرأيها أن المعلومة التشخصية ، وفقاً للطريقة التي تم إيصالها من خلالها تجعلنا نعتقد بأنها تتضمن الحد الأدنى المطلوب. وبالتالي يمكن للفاعل أن يعتبر أنه لم يعد بحاجة إلى أخذها بالحسبان. وبناء عليه ، فإن المعلومة التشخيصية (1) : " نسبة الموتى انتحاراً هي أعلى بثلاث مرات لدى الأفراد العازبين منها لدى الأشخاص المتزوجين" ، قد يتم تفسيرها على أنها تدل على (2) " نسبة الأشخاص العازبين بين الناس المنتحرين أعلى بثلاث مرات منها لدى الأشخاص المتزوجين .وتعتقد ماكشي بوجود طريقتين لتحريض الأفراد على اعتبار المعلومة التشخيصية مستقلة عن الحد الأدنى المطلوب. الطريقة الأولى تنطوي على تغيير السؤال المطروح ، أما الثانية فتنطوي على تغيير المعلومة التشخيصية.

فقامت باستبدال السؤال الأول بالسؤال التالي في تجربتها الأولى :

- ما هي احتمالية أن يكون الشخصٌ المنتحر الذي تم اختياره مصادفة من بين مجموعة من الشباب البالغين عازباً؟

في الصياغة الأولى، لا يحيلنا السؤال إلى مجموعة عامة (أي إلى مجموعة الشباب البالغين)، بل إلى مجموعة فرعية (أي مجموعة الأشخاص المُنتحرين). وترى ماكنشي أن الإحالة إلى المجموعة الفرعية وحدها لا تعني أن المعلومة التشخيصية[1] تدخل ضمن الحد الأدنى المطلوب. في الصياغة الجديدة تبدو الإحالة إلى الرتبة صريحة ، مما يؤدي إلى توقف التفسير (2). وتبين النتائج أن

[1] information diagnostique

الصيغة الأولى لا تتضمن سوى 34٪ فقط ممن يهتمون بالحد الأدنى المطلوب ، بينما ترتفع نسبتهم إلى 62٪ في الصيغة الجديدة.

في التجربة الثالثة يؤثر التغيير مباشرة على معلومة التشخيص التي تم التصريح عنها. إذ ترى ماكشي أن هذا التغيير يمنع النظر إلى المعلومة التشخيصية كأنها تحيل إلى مجموع الأشخاص الذين انتحروا فقط. في هذه الصيغة ، يقدم الأفراد الذين انتحروا بوصفهم جزءاً من المجموعة التي تضم المتزوجين والعازبين. وتبين النتائج أن 90٪ من الفواعل يهتمون في هذه الشروط بالحد الأدنى المطلوب في استدلالهم.

3.3. التجارب الموجهة للخداع

قد تكون الآراء التي عرضناها سابقاً عُرضةً للنقد ، بسبب عدم اهتمام المُختَبِر بوجهة نظر الفاعل وبتفسيره .لكننا نرى في الآراء الآتية أن الفاعل سيتقدم خطوة إضافية ، إذا يبدو أنه وعى تماماً وجهة نظر الفاعل، لكنه يستخدمها بهدف دفعه إلى ارتكاب الخطأ. تنطوي العملية إذاً على الدفع إلى الاعتقاد بأن المعلومات التي يقوم عليها الاختبار ملائمة (مميزة) لحل القضية ، مع أنها ليست كذلك. كل ما يمكن لهذه الدراسات بيانه هو أن المُختبرين قادرون على خداع الفواعل من خلال مخالفة مبدأ التمييز المعرفي الاتصالي[1]. القضية التي تطرح نفسها هي عدم وجود أيٍ سبب يدعو الفاعل إلى التفكير بأنه سيقع ضحية أي خطأ من قبل رجل علمٍ ، يُفتَرَضُ أنه يدرس القدرات الإرجاعية ، وليس قدراته على معالجة معلوماتٍ تم توصيلها ، ضارباً عرض الحائط بما تزعمه من تمييز (ملاءمة).

1.3.3.المهندسون والمحامون

هناك نموذج مشهور في مجال الاستدلال الاحتمالي[2] يسمى " تجربة المهندسين والمحامين" [3] الذي يختبر استخدام الحد الأدنى المطلوب. وفيه تُعرض اللوحة التالية على الفواعل :

---

[1] Sperber & Wilson, 1995

[2] jugement probabiliste

[3] Kahneman & Tversky, 1973

"جان رجل في الرابعة والخمسين من العمر. وهو عموما محافظ يتميز بالحذر والطموح، ولا يهتم بالمسائل السياسية والاجتماعية، ويكرس أغلب وقت فراغه لممارسة هواياته العديدة مثل النجارة وركوب المركب الشراعي وحل الألغاز الرياضية".

في شرط(ظرف) معين ، يتم إعلام بعض الفواعل أن هذه اللوحة أُخذت عشوائياً من مجموعة تضم 30 مهندساً و70 محامياً . وفي شرط (ظرف) آخر، يتم إعلام الفواعل أن اللوحة سُحبت عشوائياً من بين 70 مهندساً و30 محامياً. تبين النتائج أن الفواعل في كلا الشرطين(الظرفين) يقدّرون ، من خلال الاحتمالية نفسها ، أن اللوحة هي لوحةُ مهندس. وبالتالي فهم لا يحسبون حساب المعلومات الخاصة بالمعدل الأدنى المطلوب. ويرى كل من كاهنمان وتفيرسكي أن هذه النتيجة وغيرها تبين أن الفواعل لا يخضعون للمبادئ الاحتمالية ، بل يتبعون استراتيجيات كشفية[1] فاعلة في بعض الحالات ، وغير فاعلة في حالات أخرى. في الحالة الراهنة نحن إزاء منهج الكشف أو الاكتشاف التمثيلي. وهو منهج ينطوي على تقييم درجة التشابه بين حدثين. في قضية المهندسين والمحامين يؤسس الفواعل حكمهم على درجة التشابه بين تصورهم للمهندس النمطي واللوحة المعروضة.

تبعت هذه الدراسة الأولى دراسات أخرى [2] ، كشفت عن قدرة الفواعل على استخدام المعدل الأدنى المطلوب في بعض الظروف. وقد بين هيلتون[3] على نحو خاص، أن المظاهر البراغماتية تقوم بدور هام في استخدام المعدل الأدنى المطلوب ، وذلك استناداً إلى عدة دراسات .فعلى سبيل المثال ، حينما يتم تقديم المعدلات الدنيا المطلوبة قبل تقديم اللوحة (وهي بهذا تتضمن وزناً إخبارياً أعلى مما لو قُدمت لاحقاً) فإن الفواعل يحسبون حسابهم بشكل أكثر سهولة[4].

---

[1] stratégies heuristiques

[2] Koelher,1996, Baratgi,1999

[3] Baratgin, 1999 ، وانظر أيضاً 1995

[4] Krosnick, Li & Lehman, 1990

في دراسة أخرى[1] تم تنويع البنية المحادثاتية للاختبار من خلال تغيير المنظور القصدي. في حالة معينة (مشابهة لدراسة كاهنمان وتفيرسكي 1973) ، قام المُختبِر بإعلام الفواعل أن اللوحة قد شُكِّلَت من قبل علماء نفس ، وأن علماء نفس آخرين أجروا تجربتهم نفسها. ويرى المؤلفان أن هذه القضية تبدو واحدة من قضايا علم النفس أكثر مما هي قضية إحصاءات. ويشير هذا الشرط إلى أهمية المعلومات النفسية المقدمة في اللوحة على حساب المعلومات الخاصة بمعدلات الحد الأدنى. وهذا الشرط يقود الفاعل إلى الاعتقاد بأن المُختبِر يتوقع منه الاستناد إلى هذه المعلومات لإنجاز الاختبار بفضل قواعد الاتصال. وبالتالي يكفي التخفيف من أهمية المعلومات المنقولة في اللوحة لكي يُحسب حساب معدلات الحد الأدنى بسهولة أكبر . وفي ظرف آخر يعلم الفواعل أن اللوحة قد شكلها الباحثون وليس علماء النفس ، وأن الاحصائيين قد أجروا تجربتهم نفسها على الرغم من قلة أهمية هذا الأمر. يعطي هذا الشرط وزناً أكبر للمعلومة الخاصة بمعدلات الحد الأدنى ، من دون تغيير مضمون اللوحة ، ويسعى إلى تحويل القضية إلى قضية إحصائية. وقد تقود الفاعل إلى الظن بأن المختبِر ينتظر منه استخدام الحدود الدنيا المطلوبة. أخيراً ، وفي ظرف آخر ، كان الفواعل يعرفون أن المعلومات النفسية التي تشكل اللوحة قد جمعها الحاسوب عشوائياً انطلاقاً من مجموعة بطاقات fichiers يملكها عالم النفس. في هذا الظرف ، لم يتم إنتاج المعلومات التي تشكل اللوحة عشوائياً من قبل كائن بشري ، إنما قام الحاسوب بجمعها بشكل عرضي. بالتالي فإن تطبيق القواعد العامة للاتصال البشري يكون أقل دقة. في الشروط الثلاثة ، نرى أن للمعلومات التي تقدمها اللوحة علاقة بلوحة المهندس مع أن نسبة المهندسين لم تتجاوز30٪. وتبين النتائج أن الفواعل يهملون المعلومة المتعلقة بالمعدل الأدنى في شرط " علماء النفس " أكثر من إهمالهم لها في شرطي " الاحصائيين" و " الحواسيب".

[1] Schwartz, Strack, Hilton & Naderer, 1991

2.3.3. خطأ الجمع أو الضم :

تفترض نظرية الاحتمالات أن **احتمال الحدث** لا يمكن أن يكون أقل من **احتمال هذا الحدث مضموماً إلى حدث آخر**: $P(A) \geq P(A \text{ et } B)$. وتبين دراسة تفيرسكي وكاهنمان الشهيرة (1983) أن الفواعل ينتهكون هذا المبدأ. وفيها تقدم إليهم لوحة ليندا على النحو التالي :

" **ليندا في الثلاثين من عمرها ، مداوِرة في حديثها إضافة إلى أنها شخص لامع. تحمل شهادة في الفلسفة. حينما كانت طالبة لم تكن تشعر بأنها معنية بقضايا التمييز والعدالة الاجتماعية ، كما أنها شاركت في مظاهرات مناوئة للسلاح النووي.** "

بعد هذا العرض يُطلب إلى الفواعل أن يقرروا أياً من الجملتين التاليتين أكثر احتمالاً :

(1)ليندا عاملة في مصرف(A)

(2)ليندا عاملة في مصرف وتناضل ضمن حركة نسوية (B)

لقد اتضح أن 89٪ من الفواعل يرون أن الاحتمال (2) أعلى من الاحتمال (1). ويرى كل من تفيرسكي كاهنمان (1983) أن الفواعل عادوا مرة ثانية إلى اتباع منهج الاكتشاف التمثيلي[1]. واللوحة الحالية لليندا بوصفها عاملة في المصرف والمناضلة النسوية هي أكثر تمثيلاً من الشخصية التي كانت تتمتع بها في شبابها.

أجرى عدة باحثين[2] تحليلاً براغماتياً للاختبار ، وبينوا أن مقارنة B+A مع Aتؤدي ، في الحقيقة ، من خلال حساب الاقتضاء، إلى مقارنة B+A مع A + لاB- . وقد فسر الفواعل A بوصفها رتبة فرعية منبثقة عن (A + لا B)، وبالتالي فهم لم يقارنوا رتبة مع رتبة فرعية ، إنما رتبتين فرعيتين مع بعضهما : أي الرتبة (B+ A) مع الرتبة (A + لا B) . ورأى كل من دولاني وهيلتون (1991)

---

(1) heuristique de représentativité

(2) Dulany & Hilton 1991; Politzer & Noveck; 1991

أن الفـواعل يـرون أن للمُختبِـر معـرفةٍ كـبيرة بشخـصية ليـندا. وبـناء علـيه ، فهـم يستطيعون افتراض أنـه إذا لم يقـل المُختَبِر في الملفوظ (1) أن ليندا مناضلة نسوية ، فـذلك لأنه يعرف أن الأمر ليس على هذا النحو. وبالتالي فهو ينقل الاقتضاء القائل بأن **ليندا ليست مناضلة نسوية**. فإذا خرج الفواعل بهذا التفسير ، فإن الحُكم على الملفـوظ (2) بوصـفه أكثـر احـتمالاً مـن الملفـوظ (1) لا يعـود متناقـضاً مـع مـبدأ الاحتمال. وقد طلـب كـل مـن ديلانـي وهيلتون [1] في تجربتهما من الفواعل تفسيراً للملفـوظ (1). هنا ، لا يمكـن القـول إنّ الفواعل الذين قدموا تفسيراً مرتبطاً بالقيود البراغماتية قد ارتكبوا خطأً في الجمع أو الضمّ. ويبدو من بين الفواعل الذين قدموا تفسيراً للملفـوظ (1) المتحرر من القيود البراغماتية (أي الفواعل الذين لا يفسرون الملفـوظ 1 بوصـفه دالاً على A + لا B) ، أن 23٪ فقـط وقعـوا في خطـأ الجمـع أو الضم. ويستنتج المؤلفان أنه لا يمكن تحميل خطأ الضم إلا لهؤلاء الفواعل.

3.3.3. القضية 2ـ4ـ6

غالباً مـا دُرسـت عمليـات الاسـتنتاج وعمليات اختبار الفرضية في إطار نموذج آخر شـهير هـو نموذج واسـون Wason المسمّى "**القضية 2 -4 -6**"[2]، حيث في ذهـن المُختَبِر قاعـدة تـسمح بتولـيد متتاليات ، تـتألف كـل واحـدةٍ منها مـن ثلاثـة أعـداد. ومـن الثلاثيات الـتي نـشأت عـن هـذه القاعـدة المتتالية 2 -4 -6، يسعى الاخـتبار إلى اكتـشاف القاعـدة المحـددة التي يحملها المُختبر في ذهنه من خلال اقتراح ثلاثيات مختلفة. يحدد هذا المُختَبِر ما إذا كانت الثلاثية المُقترحة مطابقة للقاعدة أم لا. وحينما يظـن الفاعـل أنـه عثر علـى القاعـدة ، يقـوم بإعلام المُختبِر عنها. إذا كانت القاعـدة الـتي يعلـن عـنها مختلفة عـن قاعدة المُختبِر ، عندها ينبغي عليه العودة إلى اقـتراح متتاليات الأعداد إلى أن يعلن عن قاعدة جديدة ، وهكذا دواليك . القاعـدة الـتي يسعى إلى اكتشافها هي قاعدة " **الأعداد الثلاثة المتزايدة**". وبالتالي ، لا أهمية

---

[1] Dulany & Hilton ,1991

[2] Wason, 1960).

للفرق بين الأعداد الثلاثة. لكن اكتشاف القاعدة يطرح صعوبات كثيرة. في تجربة واسون (1960) لم ينجح سوى ستة فواعل من 29 فاعلاً في إيجاد القاعدة من أول محاولة، في حين أن بعضهم لم يتوصل إليها أبداً. إذ لدى الفاعلين قواعد نوعية يصعب عليهم كثيراً الانعتاق منها : **ثلاثة أعداد مزدوجة متزايدة ؛ ثلاثة أعداد تتزايد بفارق 2 ؛ ثلاثة أعداد تتزايد بفوارق متشابهة** ، الخ. هذه القواعد تولّد ثلاثيات متطابقة بدورها مع القاعدة العامة للمُختبِر . وبالتالي فإن المعلومة الإيجابية تعود دائماً إلى الفواعل حينما يقترحون ثلاثياتهم. تقوم استراتيجية الفواعل على اقتراح أمثلة إيجابية تؤكد القاعدة التي في أذهانهم من دون اقتراح أمثلة سلبية بهدف دحضها. ومن أجل إنجاح الاختبار ، لا بد من اقتراح أمثلةٍ سلبية (أو " إلغائية" بحسب مصطلح واسون ، 1960). تبين النتائج من جانب آخر ، أن بعض الفواعل الذين أعلنوا عن قاعدةٍ عارضَها المُختبِر ، يقترحون أحياناً ، ولعدة مرات ، القاعدة نفسها ، لكن مُصاغة بطريقة مختلفة.

يفسر واسون هذه النتائج بوصفها شكلاً غير مباشر من أشكال التأكيد . ويجهد الفواعل في إيجاد أمثلة تؤكد القاعدة الموجودة في أذهانهم من دون محاولة دحضها . ويعتقد إيفانز (1989 Evans) أن ذلك " شكلاً ملتوياً من أشكال الإيجابية"، ويرى أن التفسير لا يكمن في سعي الفواعل إلى تأكيد القاعدة ، إنما في عجزهم عن اختبار قاعدتهم من خلال الأمثلة السلبية التي يقدمونها . ويقدر كل من كلا يمان وها [1] أن الفواعل يضعون استراتيجيةَ اختبارٍ إيجابي تهتمُّ بالحالات التي يمكن توقعها فقط (مثلاً " أن تتكون الثلاثية من أعدادٍ مزدوجة متزايدة") بدلاً من الحالات التي لا تملك هذه الخاصية (أي خاصية التوقع).

المقاربة البراغماتية [2] لا تسمح بتفسير السبب الذي يدعو الفواعل للجوء دائماً إلى اختبار فرضيتهم بشكل موضوعي ، لكنها تسمح بفهم السبب الذي يدفعهم إلى اختبار مثل هذا النمط من الافتراض ، وسبب الصعوبات التي يعانون

---

[1] Klayman & Ha 1987

[2] Politzer, 1991

منها من أجل الانعتاق من هذه الفرضية. المتتابعة الثلاثية 2 -4 -6 تقع في مستوى معين من الخصوصية ، غير تمثيلية لعموم قاعدة المُختبِر (ثلاثة أعداد متزايدة) . لكن يمكن للفاعل اعتبار أن المُختبِر يتوقع منه اكتشاف قاعدة ترثُ خصوصية المثال جزئياً. لو أراد المُختبِر الذي كان قد انخرط في حوار شفهي (تبادل محادثاتي) وبالتالي يعرب عن تعاونه، إنما كان يريد تجنب إيصال قاعدة عامة ، وكان يمكنه فعل ذلك من خلال اقتراح مثال أقل أهمية (5 -8 - 23). وبما أنه لا يقوم بذلك فذلك لأن هذا المثال له ما يسوّغه وأن الخصوصية التي ينقلها ضرورية لحل الاختبار (تجربة). ويحق للفاعل الظن بأن الثلاثية 2 -4 -6 أكثر تمييزاً (أهمية) plus pertinent لدرجة أن المُختبِر، تبعاً لقدراته، كان بإمكانه إيصالها إليه من أجل اكتشاف القاعدة.ويحق للفاعل أن يستخدم خصوصية المعلومة لحل القضية ؛ بل قد يكون من غير العادي من الناحية البراغماتية القيام بهذا والبدء باختبار قاعدة " الأعداد الثلاثة المتزايدة" . وبالتالي ؛ فإن صعوبة الاختبار لا تكمن في تعقيد القاعدة بل في المظهر غير التعاوني للحوار الشفهي.

يمكن مضاعفة الكفاءة من خلال السماح للفاعل بملاحظة أن المثال 2 - 4 - 6 ينقل مستوى الخصوصية إلى ما هو أعلى من مستوى القاعدة التي يحملها المُختبِر في رأسه . في التجربة الرابعة التي وضعها بعض الدارسين[1] ، والتي أوحى بها واسون إليهم، فإن المُختبِر لا يملك قاعدةً واحدة في رأسه بل قاعدتين : قاعدة من نمط DAX (أي ثلاثة أعداد متزايدة) وقاعدة أخرى خاصة بالثلاثيات ذات النمط MED (الثلاثيات الأخرى كلها)، التي ينبغي على الفواعل اكتشافها. فتقدمُ إليهم الثلاثية 2 -4 -6 ، كمثال على النمط DAX . حينما يقترح الفواعل ثلاثية ما في نموذج واسون الأولي (1960) فإن تواينى وزملاءه يستبدلون الجواب " نعم هذه الثلاثية تؤكد القاعدة" بالجواب (إنها DAX) ، والجواب " لا ، هذه الثلاثية لا تؤكد القاعدة" بالجواب " إنها MED " . لنفترض أن الفاعل قدم فرضية أن القاعدة الخاصة ب DAX هي " ثلاثة أعداد

---

(1) Tweney, Doherty, Worner, Pliske, Mynatt, Gross & Arkkelin ,1980

مزدوجة متزايدة بينها مسافة بمقدار 2" ، يمكن للفاعل أن يجري اختباراً إيجابياً للقاعدة الخاصة ب DAX ويقترح " 1 -3 -5 ؛ فلا يكون جواب المُختَبِر " MED " ، إنما " DAX " . في الواقع تعني محاولة الاختبار الإيجابي للقاعدة الخاصة بMED أنها اختبار إيجابي للقاعدة المتعلقة ب DAX . وبالتالي ينبغي عليه مراجعة فرضيته حول DAX ووضع فرضية جديدة أكثر عمومية تتناسب مع الثلاثيتين .عندها يمكن للفاعل التنبه إلى أن خصوصية المثال 2 -4 -6 ليست في مستوى خصوصية القاعدة الخاصة بDAX ، وأن المُختَبِر قد أوقعه في الخطأ نوعاً ما. وبالتالي سيميل الفاعل إلى التقليل من تركيزه على السمات النوعية للثلاثية 2 -4 -6 [1]. تبين النتائج التي توصل إليها تواويني وزملاؤه تزايداً شديد الوضوح في الكفاءة. إذ نجح 60٪ من الفواعل في العثور على القاعدتين فوراً ، بينما في دراسة واسون ، لم ينجح سوى 20٪ منهم في اكتشاف القاعدة فوراً .لاشك بوجود أعمال أخرى تجريبية يمكن إنجازها لإجراء اختبار أكثر مباشرة للفرضية البراغماتية. ويمكننا ، على نحو خاص ، تصور حالات تحرض فيها البنية المحادثاتية للاختبار الفواعل على اكتشاف قاعدة خاصة على الرغم من وجود مثال نوعي.

5. دمج البراغماتية في النظريات الكلاسيكية الخاصة بالاستدلال

ترك المدافعون عن النظريتين الرئيستين حول الاستدلال (نظرية النماذج الذهنية [2]) و(نظرية قواعد الاستنتاج العقلي [3]) مكاناً محدوداً للبراغماتية ، على الرغم من اعتراف المدافعين عن نظرية القواعد بأهميتها. وبما أنهما نظريتان متعارضتان فقد أجرى المعسكران عدة دراسات ذهنية وتجريبية تغذي النقاش المتعارض بينهما[4].

---

(1) Rossi, Caverni & Girotto,·2001 للاطلاع على تحليل أحدث

(2) Johnson-Laird, 1983; Johnson-Laird & Byrne, 1991

(3) Braine, 1990; Braine & O'Brien, 1998; Rips, 1994

(4) Rips, 1986; Johnson-Laird, Byrne & Schaecken, 1992; Bonatti, 1994a ; b; O'Brien, Braine & Yang, 1994; Johnson-Laird, Byrne & Schaecken, 1994; Girotto, 1995 ; Oléron, 1995 ; Noveck & Politzer, 1998

يملك العقل البشري ، بحسب فرضية المنطق الذهني ، مجموعة من قواعد الاستنتاج التي يطبقها على الشكل القضوي propositionnelle للمعلومات المدروسة. ويعترف المدافعون عن المنطق العقلي[1] ، على المستوى النظري ، بأهمية التحليل البراغماتي وضرورته ، ويستعينون أحياناً ، على نحو خاص ، بالبراغماتية لشرح أسباب وقوع الأخطاءِ والآثارِ المتعلقة بالمضمون. لكن افتراضنا صلاحية قواعد الاستنتاج ، لا يسوّغ الوقوع في أخطاء الاستدلال. من جهة أخرى ، بما أن تطبيق قواعد الاستنتاج عملية تركيبية syntaxique للكفاءة ، وبالتالي مستقلة عن المضمون الذي تعبر عنه المقدمات ، ينبغي أن تكون القضايا المتكافئة شكلاً والمختلفة مضموناً ، متشابهة. لكنها ليست كذلك لأن الدراسات تبين أن مضمون المقدمات يغير الكفاءة في عدد لابأس به من الاختبارات ، كما هي الحال بالنسبة لاختبار الاختيار عند واسون على سبيل المثال). يرى المدافعون عن المقاربات القائمة على القواعد أن تطبيق القواعد لا يتم على الشكل القضوي للمقدمات ، إنما على التصورات ذات الطبيعة القضوية أيضاً - التي تنقلها المقدمات[2]. ويعود سبب ظهور آثار المضمون إلى أنَّ مضموناً معيناً يقوم بنقل معلومات أكثر من غيره ، وبالتالي فهو يستدعي قواعد استنتاج مختلفة. كما تتجلى الأخطاء حينما يتم تطبيق القواعد على المعلومات المنقولة التي تفضي إلى نتائج تختلف عن النتائج التي يؤدي إليها تطبيق القواعد على التصور الدلالي دون غيره. وبالتالي فإن المدافعين عن المقاربات القائمة على القواعد يجهدون في مراقبة العوامل البراغماتية وتصور تجارب لا تؤدي فيها المقدمات إلى اقتضاء محادثاتي[3] يستخدم لغة منطقية واضحة) متيحاً بذلك التقاء تفسير المُختَبِر بتفسير الفاعل.

يستندُ بعض جماعة المنطق العقلي إلى مستوى نظري بالنسبة للبراغماتية ، ولا سيما نموذج غريس Grice لكن من دون تقديم دراسات تجريبية محددة تدمج

[1] Bonatti, 1994b ; Braine, 1990 ; Braine & O'Brien, 1991

[2] Noveck, Lea, Davidson, & O'Brien, 1991

[3] Braine,Reiser , Rumain, 1984 وانظر ، O'Brien & Davidson, 1989

عملية التفسير بعمليات تطبيق القواعد في الوقت نفسه. ومن جهة أخرى ، تبقى مسائل اختيار تطبيق بعض القواعد واتجاه المسار الاستنتاجي معلقة. ففي الحياة اليومية ، خلافاً للتجارب المخبرية ، نادراً ما يقود النشاط الاستنتاجي للأفراد إلى تقييم النتائج تبعاً لبعض المقدمات، أوإلى إنتاج أي خلاصة انطلاقاً من مجموعة معينة من المقدمات. فهؤلاء الأفراد يسعون عموماً إلى مضاعفة معرفتهم انطلاقاً من معلومات موضوعة تحت تصرفهم لغاية محددة. وبالتالي فلن يحاولوا الحصول على كل ما يمكن استنتاجه انطلاقاً من مجموعة إخبارية معينة. وتبعاً لهدفهم الآني تراهم يتبعون مسارات استنتاجية مختلفة إلى حد ما. وهكذا ، تختلف توقعات الأهمية الخاصة بمجموعة معينة من المعلومات . وقد يكون من المفيد دراسة الكيفية التي تعمل من خلالها منظومة القواعد مع القيود البراغماتية. وهنا يقدم المبدأ المعرفي للتميز جواباً ممكناً. ونعتقد أن منظومة القواعد تعمل بشكل يزيد من أهمية تميّز المعلومات التي تنطبق عليها لتصل إلى حدودها القصوى.

وتُعدُّ نظرية النماذج العقلية التي طورها جونسون ليرد [(1)] المنافس المباشر لنظرية القواعد. و بحسب هذه النظرية ، يقوم الأفراد ببناء نموذج عقلي للمقدمات هو تصور مشابه للحالة الموصوفة فيها. وينطلقون من هذا النموذج لإنتاج معلومة لم تعبر عنها المقدمات صراحةً. ثم يسعى هؤلاء الأفراد إلى تقييم النتيجة من خلال بناء نماذج أخرى (أو " نماذج بديلة") للمقدمات، كفيلة بدحض النتيجة الأولية، عبر ما يسمى" إجراء الدحض.

يمكن استكمال مظهريّ نظرية النماذج العقلية بمقاربة براغماتية ؛ حيث يتم أولاً تحديد الطريقة التي يشتف الأفراد من خلالها خلاصةَ نموذجٍ سبق لهم بناءه[(2)]. ويؤكد المدافعون عن النظرية أن الأفراد يحاولون استنتاج معلومة هامشية جديدة انطلاقاً من مجموعة من المقدمات[(3)]. لكن يبقى السؤال مطروحاً : ترى ما هي

---

(1) Johnson-Laird, 1983 ; Johnson-Laird & Byrne, 1991

(2) Van der Henst, 2000

(3) something new " Johnson-Laird & Byrne, 199122 ص ،

الخلاصة التي سيصوغها الأفراد حينما تُستَخرجُ عدة معلومات غير هامشية من مجموعة المقدمات نفسها؟ هنا، يمكن محاولة الإجابة بافتراض أن الأفراد سيسعون إلى إنتاج معلومة تولد أكثر كمٍّ ممكن من الآثار السياقية (تبعاً للأهداف المعرفية للفرد) في مقابل أقل كلفة تحتاجها المعالجة.

كما تسمح نظرية التمييز المعرفي بتحديد طريقة دحض الخلاصة (النتيجة) الأولية[1]. ويقدر أتباع نظرية النماذج العقلية أن العامل الرئيس الذي يحدد بناء النماذج البديلة هو ضعف قدرة ذاكرة العمل. إذا لم يتم بناء نموذج بديل فذلك لأن ذاكرة العمل لا تسمح ببنائه. ويمكن استكمال وصف هذه المرحلة وطرح فرضية تقول إن الأفراد سيسعون إلى بناء نموذج بديل إذا كانت النتائج التي يتوقعونها منه ترضي توقعاتهم حول التمييز المعرفي، وأنهم لن يسعوا إلى بناء نموذج بديل ، ليس فقط في الحالات التي لا تسمح بها ذاكرة العمل، بل أيضاً في تلك التي يقدّرون فيها أن النموذج البديل غيرقادرعلى نقل المعلومة المميزة أوالملائمة[2].

من الفوائد المترتبة على وضع مقاربة براغماتية هو توضيح النقاش الدائر حول العقلانية rationalité. فحينما نعتمد منظوراً براغماتياً في دراسة الاستدلال والحكم ، نجد أنفسنا مساقين إلى إعادة النظر في بعض النماذج التجريبية ومراجعة الخلاصات المتشائمة حول نوعية القدرات الاستنتاجية التي توصل إليها بعض الباحثين الذين اتجهت ميولهم إلى وضع الذريعة التالية : الاختبارات المزمع إنجازها تتطلبُ قدرات استنتاجية ، ووجودالأخطاء يكشف ما يعتور النموذج الاستنتاجي من نقص والقدرة على التقيد بمعايير الصلاحية التي ننتظرها من المنطق الكلاسيكي أو المبادئ الاحتمالية. لكن خطأ هؤلاء الباحثين يكمن في اعتبار أن حل اختبار الاستدلال ينطوي فقط على تطبيق نماذج منطقية أو احتمالية على المعلومات الحرفية التي يتضمنها الاختبار . لكن اختبارات الاستدلال ، الشفهية في أغلبها، تقتضي وجود

(1) Van der Henst, 2000

(2) Van der Henst, 1999 ; 2000

مرحلة تفسيرية أيضاً. وتقييم الاستدلال الذي يقوم به الفرد يقتضي الاهتمام بمجموع العمليات الاستنتاجية ـ التي تنطوي على مرحلة الحل مثلما تنطوي على مرحلة التفسير أيضاً ـ وبعدها يقوم الأفراد بصياغة إجابتهم.

المُختبِر يؤسس تقييمه للاستدلال على الملاحظة الدقيقة للمبادئ المنطقية والاحتمالية ، لكنه يصمم تجاربه من دون الاهتمام ولو جزئياً ، بقواعد الاتصال . في نهاية المطاف ، قد يفشل الفاعل في افتراض أن المعلومات قد نقلها مُختَبِرٌ متعاون في أغلب الاختبارات التي ينبغي عليه إنجازها. إن ما تكشف عنه اختبارات الاستدلال ، التي تم الحديث عنها في هذه الدراسة ، ليست تحديداً للقدرات الاستنتاجية ولا عجزاً عن الانعتاق من القواعد البراغماتية. وبناء عليه ، ينبغي توخي الحذر في تأسيس الخلل الاستنتاجي على الفشل التواصلي.

لو عدنا إلى عبارة كل من Begg & Harris ,1982 ، لأمكننا التأكيد على أن الإجابات التي لا تتفق والمعايير المنطقية للدراسات المعروضة أعلاه يعود سببها في جزء كبير إلى كون الفواعل قد " تصرفوا بحسب مقتضيات اللسان" وليس" بحسب مقتضيات المنطق" . لأن التصرف وفق المنطق ليس بالضرورة أكثر عقلانية من التصرف وفقاً للسان. واستنتاج المعلومات المشتقة منطقياً من بعض ما أعتقد به هو نفسه غير عقلاني لو لم تكن لدي أسبابي في استنتاج هذه المعلومات[1]. لنفترض أن لدي اعتقاد ما" p " . فإنه من المنطقي أن ينتج عن هذا الاعتقاد عدد غير محدود من النتائج : **" P و q" "p أو q" إذا لم يكن p إذاً q** " الخ... وإذا لم يكن لدي ما يبرر استنتاجي لهذه النتائج ، إذاً يصبح من العقلاني أن أقوم بهذه الاستنتاجات ، لأنها ستطغى على تفكيري بلا طائل : It is not reasonable or rational to fill your mind with trivial consequences of your beliefs, when you have better things to do with your time, as you often do[2][3].. وفي المقابل

---

[1] Harman, 1995

[2] ليس من المعقول أو العقلاني أن تشغل عقلك بنتائج تافهة تصدر عن معتقداتك ، بينما يمكنك أن تشغل وقتك بما هو أفضل ، كعادتك في أغلب الأحيان

[3] Harman, 1995, p. 186

حينما أكون منخرطاً في محادثة متبادلة وينقل إلي متحدثٌ ما شيئاً معيناً ، فإنني أزعم بأنه متعاون. ومن باب العقل أن أعترف بنيته الإخبارية . وبالتالي لدي ما يبرر اعتقادي بأن ما يُنقَلُ إليّ عبر ما يقول، له علاقة فعلية بما أراد نقله ، حتى لو لم تكن الرسالة المنقولة نتيجةً منطقية " لما قيل". قد يكون الفاعل في حالة اختبار الاستدلال لاعقلانياً إذا ظن بأن المُختبِر يتوقع منه افتراضَ أن المنقول لا يرتبط بمقدمات الاستدلال.

يسمحُ المنظور البراغماتي بتثمين أي بعد اتصالي لاختبارات الاستدلال، ويشير إلى أهمية العلاقة بين المختبِر والفاعل. من هذه الناحية، يحمل هذا المنظور وصفاً أدقّ من العمليات التفسيرية التي تعمل في عدد لا بأس به من القضايا ،ويمكنه أن يحض بعض الباحثين على وضع تجارب استدلالية أقل " خداعاً" في المستقبل . ومن جانب آخر، يمكن تصور اختباراتٍ تأخذ بعين الاعتبار عملياتٍ ترتبطُ بالاتصال من خلال الحد من تلك المرتبطة بالاستدلال . وهذا يجنبنا توليد اختبارات وُضِعت أساساً لدراسة الاستدلال، لكن حيث لا تعمل سوى العمليات التفسيرية. أخيراً ، توجه أحياناً انتقادات إلى علم نفس الاستدلال[1] لكونه يدرس قضايا بعيدة جداً عن عملية التعرّف الطبيعية cognition naturelle.إن الاهتمام بالبعد البراغماتي يعني الاعتراف بأن المقدمات ليست مجرد ماهيات منطقية فحسب، إنما عناصر تنتمي إلى اللغة البشرية أيضاً . وبالتالي فإن الاهتمام بالبعد البراغماتي للاستدلال يعني الاهتمام بعنصر طبيعي : أي اللغة. بهذا المعنى فإن البراغماتية تبعث نوراً بيئياً[2] على عدد كبير من اختبارات الاستدلال التي تتم دراستها في الوقت الراهن.

---

[1] Oléron, 1995

[2] أنظر أيضاً Caron, 1983-161

مصادر الدراسة ومراجعها

1. AHR P.R., YOUNISS, J. - (1970) Reasons for failure on the class inclusion problem. Child Development, 41, 132-143.
2. ANDERSON J.R., BOWER G.H. - (1973) Human associative memory, New York, Wiley. BARATGIN J. - (1999) Psychologie du raisonnement probabiliste dynamique: Recherches
3. historiques, pragmatiques et expérimentales sur la règle de Bayes, Thèse de doctorat d'état, Paris, Ecole Polytechnique
4. BEGG I., HARRIS G. - (1982) On the interpretation of syllogisms. Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior, 21, 595-620.
5. BONATTI L. - (1994, a) Propositional reasoning by models? Psychological Review, 101, 725- 733.
6. BONATTI L - (1994, b) Why should we abandon the mental logic hypothesis? Cognition, 50, 17-39.
7. BRAINE M.D.S. - (1990) The "natural logic" approach to reasoning, in W.F. OVERTON (Edit.), Reasoning, Necessity and Logic: Developmental perspectives. Hillsdale, (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, 133-157
8. BRAINE M.D.S., O'BRIEN D.P. - (1991) A theory of If: A lexical entry, reasoning program and pragmatic principles. Psychological Review, 98, 182-203.
9. BRAINE M.D.S., O'BRIEN D.P. (Edit.) - (1998) Mental Logic, Mahwah, (NJ), Lawrence Erlbaum Associates.
10. BRAINE M.D.S., REISER B.J, RUMAIN B. - (1984) Some empirical justification for a theory of natural propositional logic, in G.H. BOWER (Edit.), The psychology of learning and motivation, Vol. 18, NYork, Academic Press, 315-371.

i. BRAINE, M.D.S., RUMAIN, B. (1983) Logical Reasoning. Dans J.H. Flavell, & E.M

11. Markman (Edit). Carmichael's handbook of child psychology, Vol. 3: Cognitive development. New York: John Wiley.
12. BYRNE R.M.J. - (1989) Suppressing valid inferences with conditionals. Cognition, 31, 61-83. CARON J. - (1983) Les Régulations du discours, psycholinguistique et pragmatique du langage, Paris, PUF.
13. CHAN D., CHUA F. - (1994) Suppression of valid inferences: syntactic views, mental models, and relative salience. Cognition, 53, 217-238.

14. CHENG P.W., HOLYOAK K.J. - (1985) Pragmatic reasoning schemas. Cognitive Psychology, 17, 391-416.
15. CLARK H.H. - (1969) Linguistic processes in deductive reasoning. Psychological Review, 76, 387-404.
16. CLARK H.H., MARSHALL C.E. - (1981) Definite reference and mutual knowledge, in A.K. JOSHI, B.L. WEBBER et I.A. SAG. (Edit.), Linguistics structure and discourse setting, Cambridge, Cambridge University Press, 10-63.
17. CLARK H.H., MURPHY G.L. - (1982) La visée vers l'auditoire dans la signification et la référence. Bulletin de Psychologie, 35, 767-776.
18. COHEN L.J. - (1981) Can human irrationality be experimentally demonstrated? The Behavioral and Brain Sciences, 4, 317-370.
19. COLE M., SCRIBNER S. - (1974) Culture thought: A psychological introduction. New York, Wiley.
20. DE SOTO C.B., LONDON M., HANDEL S. - (1965) Social reasoning and spatial paralogic. Journal of Personality and Social Psychology, 2, 293-307.
21. DONALDSON M. - (1982) Conservation: What is the question? British Journal of Psychology, 73, 199-207.
22. DUCROT O. - (1972) Dire et ne pas dire, Paris, Hermann.
23. DULANY D.L., HILTON D.J. - (1991) Conversational implicature, conscious representation and the conjunction fallacy. Social Cognition, 9, 85-100.
24. EVANS J.ST.B.T. - (1982) The psychology of deductive reasoning, London, Routledge and Keagan Paul.
25. EVANS J.ST.B.T. - (1989) Bias in human reasoning: Causes and consequences, Hove, UK, Lawrence Erlbaum Associates.
26. EVANS J.ST.B.T. - (1991) Theories of Human reasoning: The Fragmented state of the Art. Theory and Psychology, 1, 83 105.
27. EVANS J.ST.B.T., NEWSTEAD, S.E., BYRNE, R.M.J. - (1993) Human reasoning. The Psychology of Deduction, Hove, UK, Lawrence Erlbaum Associates.
28. EVANS J. ST.B.T., OVER, D. - (1996) Rationality and Reasoning, Lawrence Erlbaum Associates.
29. FILLENBAUM S. - (1971) On coping with ordered and unordered conjunctive sentences. Journal of Experimental Psychology, 87, 93-98.
30. FILLENBAUM S. - (1974, a) Pragmatic normalization: further results for some conjunctive and disjunctive sentences. Journal of Experimental Psychology, 102, 574-578.

أدب الشباب الأمريكيين ـ الصينيين

ناي ـ هواكوو Nai- Hua Kuo

ترجمة د. ملكة أبيض

أُطْلِقَتْ على أمريكا صفات كثيرة، من "قِدْرِ المَزج" إلى الموزاييك. وجرى النظر إليها خلال فترة طويلة بصفتها أرض الفُرَص للمهاجرين من خلفيات إثنية متنوعة. وعلى مدى السنوات 20 ــ 25 الماضية، أدى تزايد السكان المتعددي الثقافات في الولايات المتحدة إلى تغيير خطير في نوعية تلاميذ المدارس. فقد أصبح 40٪ من جمهور المدارس (من الروضة ــ إلى السنة 12) في الوقت الحاضر، مكوّناً من الملوّنين (2003,NCES)(1)، وهذا العدد في تزايد مستمر سنوياً.

لقد أصبح المعلمون والمربّون أكثر وعياً من أي وقت مضى بأهمية إدراج معرفة متعددة الثقافات لتلاميذهم المتحدّرين من خلفيات متنوعة ثقافياً، وإثنياً، واجتماعياً؛ فقد يشعر هؤلاء بالاغتراب إزاء محتوى المناهج، أضف إلى ذلك، أنه في سبيل إعداد أجيالنا الجديدة لعالمٍ أكثر عولمة، فإن على التلاميذ أن يكتسبوا وعياً، لا بخلفياتهم الثقافية الخاصة فحسب، بل بحاجتهم إلى أن يفهموا خبرات الجماعات الثقافية الأخرى أيضاً ويقدّروها؛ بمعنى أنّهم يجب أن يتدربوا على "عبور الحدود" من ثقافاتهم الخاصة إلى ثقافات الآخرين التي قد تكون غير مألوفة لديهم. (2008,Noel)(2).

لقد رأى معلمو اللغة الإنجليزية أن الأدب الذي يصف الجماعات الثقافية المتنوعة يمكن أن يكون مصدراً هاماً لتلبية هذه الحاجات التربوية في الصفوف الثانوية، وبالرغم من أن هناك أكثر من 13.5 مليون أمريكي ـ آسيوي ضمن سكان الولايات المتحدة الأمريكية (مكتب الإحصاء الفدرالي 2007)(3) فإن التمثيل الأدبي لهذه الفئة السكانية محدود (ولاسيما في إطار جنس أدب الشباب). وكوني امرأة صينية أدرّس اللغة الإنجليزية، جعلني أقرر أن أكتشف كيف توصف أوسع جماعة إثنية بين الأمريكيين الآسيويين ـ وهي فئة الأمريكيين الصينيين (التي تضم أكثر من ثلاثة ملايين فرد) في كتب أدب الشباب المتوافرة.

لقد ركزتُ دراستي على كتب أدب الشباب التي تتناول بشكل خاص موضوعات وشخصيات من الأمريكيين الصينيين. ولم أكتشف ندرة روايات الشباب التي تعرض حياة هؤلاء وخبرتهم إلا بعد أن بدأتُ البحث. (Cai, 1990, Louise; 2006, Loh;1994) (4). ولا يقتصر الأمر على أن البحث في مكتبة الجامعة والمكتبات المحلية أوصلني إلى قبضة من العناوين ضمن كامل المجموعة التي تتحدث عن الأمريكيين الآسيويين فحسب، ولكن نسبة الكتب المؤلَّفة من الكتّاب الملوّنين وحولهم منخفضة جداً في سوق الطباعة. (2009, CCBC) (5).

ولنأخذ معطيات سنة 2008 التي يقدِّمها مركز كتب الأطفال التعاوني، على سبيل المثال، فنرى أن كتب الأطفال متعددة الثقافات تمثِّل أقلّ من 20٪ من كل أدب الأطفال الذي طبع ذلك العام، وهذه النسبة لا تضم أي مؤلِّف من الأمريكيين الصينيين، نظراً لأن هذه الفئة صغيرة جداً على ما يبدو، حتى أنها غير مُدرجة في المعطيات.

وبالإضافة إلى ندرة كتب أدب الشباب المؤلَّفة من الأمريكيين الصينيين وحولهم، فإن الكتب والموضوعات التي تتناول الأمريكيين الصينيين تمثل تحدياً أكبر. فقد اكتشفتُ قبل كل شيء أن معظم القصص في أدب الشباب تدور حول خبرة الصينيين الأوائل في هجرتهم إلى أمريكا خلال حمّى البحث عن الذهب (منتصف القرن التاسع عشر)، وهي فترة ترك فيها الرِجال الصينيون عائلاتهم في موطنهم وأبحروا عبر المحيط للبحث عن حياة أفضل (وهذا الغرض لم يتحقق إلا نادراً بالطبع).

أما الثيمة التي تأتي في المرتبة الثانية فهي التكيف مع الحياة الأمريكية، أو الاندماج فيها، من قبل المهاجرين الجدد الذين دخلوا الولايات المتحدة بعد إقرار مرسوم الهجرة والمواطنة لعام 1965. ويمكن القول بإيجاز إن وصف الأمريكيين الصينيين المعاصرين يبقى نادراً نسبياً في مجموع أدب الشباب. على أن هناك أعمالاً قليلة تصف حياة الشبان الأمريكيين الصينيين المعاصرين الذين يعيشون ضمن التيار الرئيس للمجتمع الأمريكي. وقد اخترت من هذه الأعمال أربعة كتب من أدب الشباب للمناقشة في هذا الفصل، وهما عملان روائيان "ميلليسنت مين، الطفلة العبقرية، 2003" ومؤلفتها "ليزا يي Lisa Yee"(6) و"أبريل والسيدة التنين، 1994" لِـ "لندسي ناميوكا Lendsey Namioka"(7) ومذكرات بعنوان "الحديقة الضائعة، 1991" لِـ "لورنس ييب Laurence Yep"(8) ورواية تصويرية حائزة على جائزة "أمريكي صيني المولد، 2006" لِـ "جين لوون يانغ Jene Luang Yang" (9). وعن طريق تحليل هذه النصوص الأربعة بصفتها أمثلة، يهدف هذا الفصل إلى تحديد المعالم الخاصة لخصائص الأدب المتعدد الثقافات، وفحص الرسائل الخاصة التي يُعبّر فيها عن الأمريكيين من أصل صيني في إطار هذه السرديات، واستكشاف الكيفية التي تجعل قراءة هذه النصوص هامة للشبان الأمريكيين الصينيين الذين يحاولون ردم الفجوة بين ثقافتين متمايزتين في الغالب، وهم يتحركون نحو سن الرشد.

تمييز خصائص الأدب متعدد الثقافات:

إن أهم ما يُعنى به المربّون، ولاسيما حين يتعلق الأمر بتعريف طلابهم بأدبٍ ثقافات أخرى، هو اختيار نصوص جيدة. وفي القسم التالي من هذا الفصل أقدّم اقتراحات لاختيار أدب متعدد الثقافات وضعها العديد من الباحثين ومدرّسي اللغة. (Cai ,2002، ومراجعٍ أخرى)(10)، وأناقش مدى كون النصوص الأربعة التي أناقشها في هذا الفصل تمثل خيارات جيدة للاستخدام الصفّي.

الاقتراح الأول: خذ بالحسبان خلفية المؤلف:

يدور الجدل في الغالب بشأن من يحِقُّ له كتابة قصص حول فئة إثنية أو ثقافية معينة. هل ينبغي تشجيع أعضاء هذه الفئة وحدهم على الكتابة حول خبراتهم

الخاصة؟ أم يجري تشجيع أي كان على البحث وكتابة قصة في أي سياق كان، دون النظر في هوية المؤلف؟

إن القرّاء والأكاديميين في الأدب المتعدد الثقافات يحكمون ـ في معظم الحالات ـ على الأصالة الثقافية للنص، جزئياً على الأقل، استناداً إلى كون المؤلّف عضواً في فئة معينة، أو منتسباً إلى الفئات العرقية، أو الإثنية، أو الثقافية التي تتحدث القصة عنها. وكما كتَب "لوه Loh, 2006"(11) أن هناك اعتقاداً بأن المنتمين إلى فئة ما يستطيعون الوصول إلى المعرفة الخاصة التي تسمح لهم بتمثيل أنفسهم بشكل صحيح. ومن دون خلفية المؤلف، يحتاج المرء إلى معرفة هائلة وخبرة طويلة بثقافة ما ليفسر قيمها، ومعتقداتها، وعاداتها ويَعرضها بحساسية وصدق. لذلك كان عضو الجماعة الإثنية يحصل في الغالب على ثقة أكبر حين يروي قصة عن أشخاص من هذه الفئة.

إن مؤلفي نصوص أدب الشباب الأربعة المختارة هم من أبناء الجيل الثاني والثالث من الأمريكيين الصينيين، أو المهاجرين الذين قدموا إلى الولايات المتحدة في عمر مبكر. وبالرغم من اختلاف مقدرتهم في اللغة الصينية فإنهم يعترفون جميعاً بأن التأمل في حياتهم الأمريكية الصينية ماثل في عملهم. ومع ذلك فإن هؤلاء الكتّاب الأمريكيين الصينيين المعاصرين يتميزون عن المؤلفين الأوائل لسرديات هجرة الصينيين بوجود إحساس واضح لديهم بأمريكيتهم، أو بما يعنيه كون المرء أمريكياً. (Yin, 2000)(12).

إن "ليزا يي" مؤلفة "ميليسنت مين، الفتاة العبقرية" تؤكد أنها لم تضع أي مخطط لجعل بطلتها فتاة أمريكية صينية. لقد حدث أن البطلة الرئيسة عكست ما هي علية نفسها. لذلك شعرت بعد نشر كتابها الأول بالغرابة حين كان الناس يسألونها أن تتحدث حول كونها مؤلّفة أمريكية صينية (Smith, 2005)(13)، فقد قال سميث، وهو يقتبس منها: "لم يسبق أن أحدهم لاحظ فعلاً تركيبتي الجينية (DNA) قبل أن أصبح مؤلّفة. وفي البداية أزعجني الأمر، ما علاقة شكلي بما أكتب؟"

على أنها بعد أن بدأت تسافر في أرجاء الولايات المتحدة لإلقاء المحاضرات والحديث عن الكتاب، أصبحت أكثر وعياً بقلة الكتب التي تصف ملامح الأمريكيين

الآسيويّين. وهذه الفجوة جعلتها ترغب في أن تبيّن من خلال عملها، أنه بالرغم من اختلاف العرق والدين، يشترك الناس في ملامح داخلية عديدة. وهي ترى أن الخلفيات الثقافية ـ الإثنية ـ الدينية للأشخاص ليست إلا جزءاً من نسيج القصة، ولا تشكل جوهرها. (2007, Yee)(14).

والمؤلّف الثاني الذي نشأ وهو يريد أن يصبح أمريكياً إلى أبعد حدٍ ممكن، أصبح في العشرينيات من عمره مهتماً بإرثه الصيني. إنه "لورنس ييب" مؤلف "الحديقة الضائعة" والعديد من كتب أدب الشباب. وهو يكرر ارتباكه وتساؤله في رواياته العديدة: ما الذي يعنيه أن يكون المرء صينياً وأمريكياً؟ كيف تكون حياة غريب في عالم ثقافي مختلف؟ هل يستطيع امرؤ ينتمي إلى ثقافتين أن يشعر بأنه في بلده أينما ذهب؟

إن تحوّل هويته الإثنية يلفت النظر. فهو لا يتكلم إلا الإنجليزية، ويعيش في حيّ أسود خارج الحيّ الصيني "China town"، ولا يملك كتباً جيدة حول الأمريكيين الصينيين ليقرأها. إن لورنس لم ير الكثير من الحياة الصينية في طفولته. وحين أصبح مهتماً بجذوره الصينية فيما بعد، طرح نفسه بصفته أمريكياً صينياً يحاول جسر الثقافتين. غير أنه لم يعد واثقاً، في الوقت الحاضر، من أن الثقافتين يمكن أن تتلاقيا على الإطلاق. فالثقافات الآسيوية ـ في رأيه ـ موجهة نحو العائلة والتعاون، بينما تركز الثقافة الأمريكية على الفردية والمنافسة. من هنا، فإنه يرى نفسه الآن شخصاً سيبقى دوماً على الحدود بين الثقافتين، ولن يكون مطلقاً عضواً كاملاً في أي منهما.

على أن الأعمال التي كتبها "ييب"، ذات الهوية الموزعة، تفيده ككاتب، لأن صفة "الغريب" هذه تتيح له أن يكون ملاحظاً أفضل للآخرين. أضف إلى ذلك، أنه أجرى الكثير من البحوث قبل أن يكتب سردياته لأنه، كما قال: "أشعر بالمسؤولية بصفتي أمريكياً صينياً لئلا أصنع حقائق من الماضي" (أنظر 2002, Marcus)(15).

أما "جين لوون يانغ Jene Luen Yang"، فهو مؤلّف "أمريكي صيني المولد"، وهي أول رواية تصويرية جرى تكريمها بجائزة "مايكل ل. برينتز Michael Printz" عام 2007.

وفي القصص الثلاث للكتاب، يعالج يانغ عناصر من ثيمات عديدة شائعة في أدب الشباب الأمريكي الصيني، وهي: التحوّل، الذي يعني كون المرء أمريكياً آسيوياً؛ والأفكار المسبقة، والقبول. (2006, Margolis)(16).

ونظراً للندرة الشديدة للشخصيات غير البيضاء في سوق الرواية التصويرية، اختار يانغ تأليف كتاب يعكس خبرته الخاصة بصفته أمريكياً آسيوياً.

ويؤكد يانغ أن قصة "جين وانغ" تعكس قصته الحقيقية، مع بعض الاختلافات ذات الدلالة:

1 ـ إن مظهر يانغ حين كان يافعاً أقرب إلى مظهر رفيق جين، الذي يضع نظارات ضخمة، ويتباهى بغرّة مقصوصة بشكل مستقيم.

2 ـ إن الوجه الحقيقي للتمييز العنصري في منطقة خليج سان فرنسيسكو، حيث نشأ يانغ، كان أكثر تعقيداً مما وصفه في القصة.

3 ـ خلافاً لبطل القصة، كان ليانغ عدد من الأصدقاء البيض في المدرسة الابتدائية.

وقد روى يانغ أنه حين عرض عمله على أصدقائه الأمريكيين الصينيين، ذكروا له أن القصة ترددت معهم، وأنها تعكس خبراتهم الحياتية.

وأما "لندسي ناميوكا Lendsey Namioka" مؤلفة "أبريل والسيدة التنين"، فقد هاجرت إلى الولايات المتحدة مع أسرتها في التاسعة من عمرها. ونظراً لانغماسها في المجتمعين الصيني والأمريكي، فإنها تملك معرفة عميقة بالثقافتين الشرقية والغربية، وأساليب الحياة المختلفة فيهما، وصراع القيم بينهما. فخبرتها الحياتية الأمريكية الصينية المباشرة، وزواجها المختلط، وفّرا مواد أصيلة لأعمالها الأدبية.

الاقتراح الثاني: ابحث عن الحبكات الجيدة، والوصف المعقد للأشخاص

هذه القاعدة الجوهرية لاختيار نوعية القراءات تنطبق أيضاً على الأدب المتعدد الثقافات. وبالرغم من أن العديد من كتب الأطفال الناجحة تتبع الخط النموذجي: المنزل ـ الرحيل من المنزل ـ المغامرة ـ العودة إلى المنزل (Niko Lajeva, 2002)(17)،

فإن هذه الصيغة لا تمثّل قيداً. إن القصة الجذابة قد تأتي بأشكال مختلفة وتتضمن ثيمات متنوعة. على أنها تضم غالباً أشخاصاً متعددي الأبعاد، وتعقيدات تتطور بصورة ناضجة. أضف إلى ذلك، أن بروز صراع فيها ينتج غالباً عن تحوّل داخلي أو خارجي للأشخاص. وقد نصادف أشخاصاً عاديين أو "مسطّحين" في أدب الأطفال، على أن الأشخاص الأقوياء يعرضون وجوهاً متعددة، ومن ضمنها انفعالات مختلفة، ونقاط قوة أو ضعف، وملامح شخصية، وقدرات متميزة، وأشياء أخرى.. هذه الملامح الفردية الواقعية هي ما يربط الأشخاص بالجمهور من جميع الخلفيات: فالشخصيات التي تمثل خلفيات ثقافية متنوعة يجب أن تتمتع بالقوة، وتكشف عن مهارات في حل المشكلات لا أن تمثّل أدواراً ثانوية أو نمطية.

إن كلاً من أبطال الكتب الأربعة لديه قضية يسعى لحلها.

فـ "أبريل" في "أبريل والسيدة التنين" تصارع وهي تتخذ خياراتها بين ثقافة أسرتها الصينية، والقيم الأمريكية التي تبنتها. وبوجود جدّة تقليدية متحكمة من جهة، وصديقها القوقازي، وحلمها في الجامعة من جهة أخرى، تواجه أبريل دونما خوف معضلتها، وتُحدث تغييراً في جميع من لهم علاقة بحياتها.

و"ميللي" في "ميلليسنت مين، الفتاة العبقرية"، لديها مشكلاتها واهتماماتها الخاصة. فالعديد من الآباء الأمريكيين الصينيين كانوا سيشعرون بالاعتزاز بهذه الطفلة الصغيرة الناجحة مدرسياً إلى حد "أنها تقفز الصفوف"، والتي تشكل نموذجاً ومثلاً أعلى للأقليات (Lee, 2009)(18). ولكن محنتها تكمن في قصورها الاجتماعي. فحين يتبين لها أن موقفها يمثّل عائقاً أمام حصولها على الصداقة، تقرر ميللي الإدعاء أنها فتاة طبيعية تنتظر أن تسنح لها فرصة لكسب صداقة جديدة. على أنها تكتشف أن ادّعاءها أن تكون شخصاً آخر يقودها إلى مشكلات جديدة.

إن الصفات الحية التي يذكرها "لورنس ييب" عن سنوات طفولته تتيح للقارئ أن يعود زمنياً إلى الوراء. فحين كان لورنس طفلاً صغيراً، لم يكن ينسجم مع العالم الصيني ويصف نفسه بأنه "بغيض"، ويتصرف أبعد ما يكون عن الطفل الصيني: فيستخدم شوكة بدلاً من العصي الصغيرة، ويشرب الكولا بدلاً من الشاي، ويصبح

كاثوليكياً بدلاً من ممارسة الشعائر الدينية الصينية. ولم يبدأ البحث عن جذوره الثقافية ويعتنق تراثه إلا حين غادر البيت إلى الجامعة، وبدأ مهنة الكتابة.

وهناك تحوّل مماثل لدى شخص "جين وانغ" في "أمريكي صيني المولد". ففي محاولته لتمثُّل الثقافة الأمريكية شعر "جين" بالضياع، وفكّر أنه يستطيع أن يصبح شخصاً مختلفاً عما هو عليه. وبعد محاولات وتعثرات عديدة، تأكد أخيراً من أن قبوله لهويته هو الطريق الوحيد لجعله حراً.

إن كلا الشخصين "ييب ووانغ" اللذين وُلدا في الولايات المتحدة، ولكنهما عاشا أسلوب حياة صيني، رأياً من الصعوبة بمكان أن يعرِّفا نفسيهما بصفتهما جزءاً من أي من الثقافتين. وانشغالهما بمشاعر الشك وعدم الانتماء جعل شخصيْهما "جين ولورنس" في جهد دائم لاكتشاف الذات، والبحث عن إجابات لأسئلتهما حول الهوية.

الاقتراح الثالث: ابحث عن النصوص التي تتناول قضايا اجتماعية دون المبالغة في تبسيطها

حين يجري إدراج روايات لأحداث واقعية وتقديمها بعناية في الأعمال الأدبية، يستطيع القرّاء تأمل هذه الأحداث على مستوى أكثر عمقاً.

والثيمات والقضايا التي تعرضها الروايات الأربع، مثل العنصرية، والأنماط الثقافية، تمثِّل مشكلات يمكن للفتيان أن يواجهوها حالياً، ولاسيما الشباب ذوو الخلفية المتعددة الثقافات.

فبالرغم من أن "يانغ" يصوِّر معاملة متحيِّزة من هذا القبيل في جنس الرواية التصويرية، من خلال سلوك الشخص الهجّاء "شين ـ كي"، فإن القرّاء من جميع المستويات يستطيعون أن يفهموا بسهولة مقصده من عرض نماذج نمطية للأمريكيين الصينيين والصراعات التي يعانيها الأمريكيون الآسيويون بصورة عامة.

وفي "الحديقة الضائعة" يعرض لورنس ييب أيضاً خبرته المؤلفة للعنصرية. فخلال طفولته كان يسير مع رفيقه في حديقة "البوابة الذهبية" حين اقتربت جماعة من الصبيان البيض منهما، وبعد مناداة الأسماء، والصراخ، والبصاق عليهما، اضطر لورنس

وصديقه إلى الهروب من المكان بمنتهى التعاسة. ولم يكن ذلك المشهد وحيداً، بل إن أحداثاً مماثلة أخرى حدثت على مر الأعوام. هذه الأحداث الحية، بالرغم من أن "يبب" لم يعلّق عليها، تمكّن القرّاء من إدراك الأثر القوي للعنصرية في حياة الفتيان الأمريكيين الصينيين، وإمكان ارتباطها بصراع الشخص الثقافي بصدد هويته.

ويتردد موضوع العلاقات بين الأعراق على الجانب الآخر أيضاً. فجدَّة "أبريل" التقليدية شديدة التحيُّز ضد صديقها القوقازي، وتتحدث عنه بصفته "الشيطان القوقازي" (Namioka ,1994)(19). على أن أبريل وصديقها رفضا الاستسلام، ووجدا طريقهما إلى الجدَّة أخيراً. وهكذا نرى أن القصة لم تبسِّط صراع أبريل ولم تسبغ عليه طابعاً رومنسياً.

كما أن رواية "ليزا يي"، المكتوبة بأسلوب رشيق بهيج، تعرض مشكلة كبرى ذات أهمية خاصة في حياة الفتيان: وهي تكوين علاقات اجتماعية. ذلك أن "ميللي" بطلتها، متفوقة في الدراسة وشديدة الحماسة لها. إنها من ذوات الدماغ المتوقد، إلا أن تواصلها الاجتماعي لا يعمل دوماً في الطريق الطبيعي ـ على ما يبدو ـ ولا يتلقى إشارات صحيحة. على أنها، بدلاً من الابتعاد عن العالم، بدأت في تكوين صداقات مع أقران في عمرها، وغيّرت حياتها، ولكن بعد الكثير من المحاولات والأخطاء.

الاقتراح الرابع: اختر نصوصاً تصوّر معالم ورموزاً ثقافية بشكل صحيح:

هناك قيمة إضافية للأدب المتعدد الثقافات، وهو كشف ثقافة معينة أمام آخرين من ثقافات مختلفة من خلال النص والصور التوضيحية. فالصور في أدب الشباب قليلة، خلافاً لما هو الحال في أدب الأطفال، باستثناء الروايات التصويرية. وقد تكون صورة الصفحة الأمامية للغلاف، الصورة الوحيدة الموجودة في الكتاب. على أنه، وإن لم يكن استخدام الصور يشكل النقطة المحورية في أدب الشباب، فإنه لا يمكن إغفال أثر الصور في الإيحاء بالرسائل للجمهور، ولاسيما فيما يتعلق بالأشخاص المتعددي الثقافات.

إن صور الغلاف يمكن أن تشكّل مفاتيح للقرّاء بشأن ما إذا كانوا سيقررون شراء الكتاب أم لا. وما هو أكثر أهمية أنه يتوقع من الصور أن تُكمِل النص بعرض دقيق للأشخاص والحبكة (بانغ وآخرون، 1992)(20).

إن صور الغلاف في الروايات الأربعة المختارة تقيم ارتباطاتها الخاصة بنصوصها بأساليب مختلفة.

ففي "ميلليسنت مين، الفتاة العبقرية" تطالعنا صورة فتاة ذات ملامح آسيوية، مما يُسهِّل على القراء أن يتوقعوا للقصة أن تدور حول فتاة من تراث آسيوي. وألوان الخلفية الوردية والزرقاء اللامعة تشير أيضاً إلى اللهجة البهيجة للقصة وتوحي بأنها تتناول اهتمامات أنثوية.

وفي "الحديقة الضائعة"، تظهر صورة صبي آسيوي في وسط الصفحة الأمامية للغلاف. وفي وسط الكتاب هناك صور بالأبيض والأسود لِـ "لورنس ييب" وأسرته ـ الأبوين، والأخ، والجدَّة، والزوجة الأمريكية ـ وهذه الصور تشكّل إشارات إضافية لمذكراته لتمكين القرّاء من تخيّل ملابس الأشخاص، ومظهرهم، ومساكنهم، وحياتهم.

وفي "أبريل والسيدة التنين" ينعكس العنوان على صورة الغلاف بصورة فتاة ذات شعر أسود ووجه دائري، إلى جانب تنين بعيون حادة. فقد كان التنين دوماً رمزاً للقوة والمكانة في الثقافة الصينية. و"لندسي ناميوكا" تضع شخص الجدّة المبجَّلة جنباً إلى جنب مع التنين لتبيِّن المكانة الرفيعة التي تحتلُّها الجدّة في الأسرة الصينية.

وأخيراً، فإن الرواية التصويرية "أمريكي صيني المولد" توفّر تمثيلاً تصويرياً كبيراً للوجوه والرموز الصينية. ويشتمل غلاف الكتاب وحده على العديد من العناصر الثقافية. فعلى خلفيته الصفراء الذهبية اللون يَمثُل الشخص الأساس في القصة الشعبية "ملك القردة" الذي دفن تحت كومة من الصخور، وهو يفتش عن نتائج سلوكه. وفي مركز الواجهة يقبع صبي صيني يبدو قلقاً ويفكر بعمق وهو يقبض بشدة على إنسان آلي (روبوت). وفي أقصى اليسار هناك صورة صغيرة لوجه صيني ساخرٍ يبدو كما لو كان صورة نمطية لصبي صيني. والقصص التي يتضمنها الكتاب تصوِّر الأشخاص الرئيسيين فيها، وتثير فضول القرّاء إلى الكيفية التي يمكن لهذه الوجوه الصينية الثلاثة أن ترتبط بالحبكة. والصور خلال الرواية التصويرية تتتابع بالطبع وتمثل بصرياً صراعات الفتى الأمريكي الصيني وهو يحاول ردم الهوة بين الثقافتين من خلال عرض أوصاف لصفوف المدرسة الحديثة ومشاهد من الفولكلور الصيني القديم.

رسائل للفتيان في أدب الشباب الأمريكيين الصينيين:

الآن وقد وصفت كيف يستطيع المعلم اختيار الشباب المتعدد الثقافات، ولا سيما أدب الشباب الأمريكيين الصينيين للاستخدام الصفي، أود أن أنظر بشكل خاص إلى النصوص الأربعة التي اخترتها، في تصويرها للمراهقين الأمريكيين الصينيين، وكيف يمكن لهذه الأشكال من التصوير أن تشجع التفكير والتأمل لدى القراء الشباب المعاصرين الذين ينتمون إلى نفس الخلفية الإثنية ـ الثقافية.

وهناك ثيمات معاصرة عديدة تهم المراهقين الأمريكيين الصينيين الذين تعنى بهم هذه النصوص ومنها: أنماط السلوك النموذجية، والنساء، والصراعات حين يحاولون الاندماج في الثقافة الأمريكية مع الإبقاء على صلاتهم بتقاليد الأسرة.

وفي الفقرات التالية، سألخص هذه الثيمات والأغراض المعاصرة التي تبرزها النصوص، وكيف أن قراءة هذه النصوص ومناقشتها قد تساعد على إحداث تغيير لدى الشباب الأمريكيين الصينيين المعاصرين.

صور عن الأمريكيين الصينيين في أدب الشباب:

"نموذج الأقلية، أو صورتها العامة"

في حمى البحث عن الذهب، كان الأمريكيين الصينيون يوصمون بالفقر، والجهل، والضعف. على أن مصطلح "نموذج الأقلية" لم يظهر إلا في أواسط الستينيات من القرن العشرين. وقد وضعه "ويليام بيترسون William Peterson " لوصف الأقلية من الأمريكيين الآسيويين، ولاسيما الصينيين واليابانيين منهم. وكان ينظر إليهم على أنهم يعملون بجد، من دون تذمر، وأنهم أناس ناجحون (2009, Lee) (21). وكان الطلاب الأمريكيون الصينيون والمراهقون يحظون بنفس النظرة، لسمعتهم الحسنة في الدراسة والنجاح.

هذا النموذج النمطي للأقلية، ماثل في أدب الشباب الأمريكيين الصينيين.

خذ على سبيل المثال "ميللي" في رواية "يي" التي قدمتها بصفتها ذكية "متفوقة، بالغة الإنجاز في الدراسة، وملتزمة بالكمال" وهي تقفز الصفوف بسبب ذكائها، حتى

أنها وصلت إلى المدرسة الثانوية في سن الحادية عشرة ؛ والتحقت بصف للشعر في معهد، حيث تفوقت وأشرفت على طالب جامعي في علم النفس. إنها تمثل صنف الطلاب الذين يحظون بشعبية لدى الأساتذة أكبر منها لدى أقرانها من التلاميذ.

"صرخت: حسناً.. احزري ما حصل؟ أراهن أني الوحيدة المحظوظة التي حصلت على توقيع جميع الأساتذة! وأحبها إلي توقيع المشرف فرانك الذي يقول:

يا ميلليسنت،

أنت فخر فريقنا في الرياضيات.

لا أستطيع الانتظار حتى العام القادم لتعودي إلينا ونكتسح الجميع في المسابقات الوطنية!

المشرف فرانك"

وبالرغم من أن الامتياز في الأداء المدرسي لا يسير جنباً إلى جنب على الدوام مع الجرأة الاجتماعية، فإن ذلك حصل لـ "ميللي" التي انسجمت مع العديد من الأطفال ذوي حاصل الذكاء المرتفع، أولئك الذين يتواصلون مع الراشدين أفضل مما يفعلون مع أقرانهم في العمر ذاته: "لقد سمعت مرة إحدى زميلاتي التلميذات تدمدم: لا شيء، ما عدا كونها الحيوان المدلل للمعلمة! من تظن نفسها، تلك التي تلهث خلف الآنسة سمارتي؟ وتجيب تلميذة أخرى: حسناً، إنها ليست بالتأكيد واحدة منا".

وحين نبحث عن الأسباب التي تقف وراء نموذج الأقلية هذا، تصبح العوامل الثقافية ذات دلالة. ففي الثقافة الصينية، هناك تقويم عالٍ للتربية ومتابعة العلم. والعلماء يحتلون المراتب العليا في التراتب الاجتماعي. ويأتون قبل رجل الأعمال، وأصحاب المهن الأخرى. وهذا التركيز على التعليم مغروس في العديد من الأسر الصينية حتى يومنا هذا. ومن المألوف رؤية الأهل يشددون على الأداء الأكاديمي لأطفالهم أكثر من أي شيء آخر.

وفي "الحديقة الضائعة" يمكننا أن نصادف نفس الموضوعات والقصص: **"إن الدراسة تأتي دوماً عند أهلي قبل أي شيء آخر. وهم يبدون احتراماً شديداً لكل أساتذتي".**

وفي الوقت الذي يمكن لقيم الأسرة الأمريكية الصينية أن تفسر جزئياً هذا النموذج للأقلية، فإن على المعلمين أن يتجنبوا الأوصاف العامة بشأن الأشخاص الأمريكيين الآسيويين الذين ينضوون تحت هذا النمط بطرق شديدة التبسيط بعيدة عن المشكلات الخاصة. وفي حين يمكن أن يكون للنماذج النمطية جانب كبير من الصحة، فإن النموذج لا يمكن أن يعوض عن الفهم الحساس والمتأمل للآخرين، وقد يعوق التعاطف المتبادل بين الثقافات، في أسوأ الأحوال.

نموذج "المرأة الضعيفة":

استمر الأدب فترة طويلة في إعطاء المرأة دوراً ثانوياً أو تابعاً. ولا يستثنى الأدب الصيني من ذلك. على أن أوصاف النساء الصينيات، الشابات، والمسنات، تتغير في أدب الشباب الأمريكي الصيني المعاصر.

وهناك مثال جيد يمكن أن نجده في "أبريل والسيدة التنين"، في أوصاف أبريل وجدتها. فكل منهما تمثل فرداً قوياً مستقلاً. على أن اختلاف رؤاهما للحياة يقودهما للصدام نظراً للتباين الثقافي بين الشرق والغرب. وهما تختلفان على الأخص بصدد دور النساء داخل المنزل وخارجه. إن الجدة رأس الأسرة، تتمسك بمعتقدات صينية تقليدية تماماً. إنها ترفض حلم "أبريل" بالذهاب إلى الجامعة للاختصاص في الجيولوجيا، وإقامة علاقة مع شاب من عرق آخر. على أن تصميمها ومثابرتها فتحا لها الطريق لتحدي جدتها وتغيير موقفها. هذه المواجهة بين امرأتين قويتي الإرادة تمثل بعداً هاماً من حبكة الكتاب يقوض نموذج النساء الآسيويات بصفتهن ضعيفات لا صوت لهن.

وهناك مثال آخر يدمر نموذج النساء الضعيفات، نراه في "ميلليسنت مين، الفتاة العبقرية"، حين توبخ ميللي فتى كان يسخر من فتاة أخرى في مقهى المعهد، ذلك أنها أذلت الفتى، مما جعله يزعجها أثناء الغداء بقذف الطعام عليها، وتهديدها بأن يجعل حياتها تعيسة.

كان من المتوقع لميللي، وهي طالبة من الأقليات، أن تبتعد بصمت وتبتلع الإهانة، ولكنها لم تفعل، بل استخدمت ذكاءها ومعرفتها العلمية لمهاجمة من يزعجها بشكل مناسب.

ولنقل بإيجاز، إن الفتيات الأمريكيات الصينيات المعاصرات مثل ميللي هن أقوى بكثير من أسلافهن.

تحديات الأمريكيين الصينيين في أدب الشباب:

بالرغم من أن عالمنا المعاصر أصبح أكثر عولمة من أي وقت مضى، ويعود ذلك جزئياً إلى وسائل الإعلام الحديثة كالشابكة (الإنترنت) والهاتف النقال والأسفار المتزايدة، فإن التعصب ما زال يجد طريقه إلى حياتنا اليومية، ولا سيما إلى حياة الأقليات الإثنية. وكون الأمريكيين الآسيويين مختلفين شكلاً وثقافة عن النموذج الأمريكي المعتاد، يقود إلى النظر إليهم على أنهم أجانب غرباء مهما كان طول مدة إقامتهم في الولايات المتحدة. ويعلق "لي" على ذلك (Lee ,2009) (22): "بينما يحصل المهاجرون الأوروبيون على القبول بصفتهم أمريكيين أصلاء ما إن يضعوا أقدامهم على أرض الولايات المتحدة، فإن الأجيال: الثالث والرابع، وحتى الخامس من الأمريكيين الآسيويين تعد غريبة في الغالب". من هنا، فإن العداء إزاء الأمريكيين الآسيويين يمكن أن ينتج من هذا الوضع. في "أمريكي صيني المولد"، يبين "يانغ" كيف يعاني بطله جين من التمييز العرقي في أحداث عديدة. مثال ذلك، حين جرى نقله في الصف الثالث إلى مدرسة جديدة قدمه المعلم على أنه مهاجر قدم حديثاً من الصين إلى الولايات المتحدة، في حين أن أسرته كانت في سان فرنسيسكو. وفيما بعد، حين علق أحد أقرانه في الصف: "تقول أمي إن الصينيين يأكلون الكلاب" لم يساعد جواب المعلم على تصحيح هذه النظرة، بل أكدها بقوله: "الآن، كن لطيفاً يا تيمي، أنا واثق من أن جين لا يفعل هذا! والواقع أن أسرة جين أوقفت هذا السلوك على الأرجح حين وصلت إلى الولايات المتحدة!".

والواقع أن هناك دوماً سوء تفاهم أو تعليقاً حول إحدى الفئات الإثنية يمكن أن يحدث بغضاً اجتماعياً بين الأقران. وفي الحياة الواقعية ما يزال بعض أبناء المهاجرين وأحفادهم يعاملون في إطار هذه الأفكار المسبقة المتحيزة، ولا سيما في المناطق التي لا يوجد فيها تعدد إثني كبير.

إن قضية التمييز العنصري أقلقت لورنس ييب أيضاً أيام طفولته. ولكنهحين وصل إلى المدرسة الثانوية خفف إلحاقه بصفوف المتفوقين من هذا الألم، على ما يبدو، وبحسب "مذكراته" نرى أن التلاميذ يطمحون في صفوف المتفوقين لإنجاز أداء مدرسي جيد "ذلك أن الحصول على علامات جيدة يشكل طريقاً للحصول على الاحترام". وهكذا فإن التلاميذ الأمريكيين الآسيويين الذين يرتقون إلى المعيار المثالي يحصلون على الاعتراف والمديح من معلميهم، وهذا النجاح الأكاديمي قد يقيهم من التمييز العنصري.

صراعات الهوية:

تشكل الهوية الشخصية، بالنسبة لأولئك الذين يحملون خلفيتين إثنيتين أو خلفيات متعددة، قضية مقلقة، ولاسيما في فترة المراهقة، حيث يبدأ التساؤل عن الذات غالباً لدى جميع الفتيان الذين يتحركون نحو أدوار الراشدين. والشبان الأمريكيون الصينيون ليسوا استثناء من ذلك. فخلال حياتهم ضمن عالمين يمكن أن يجدوا قيمهم الشرقية تصطدم أو حتى تتحدى المعتقدات الغربية. لذلك، ربما يشعرون بأنهم عالقون بين العالمين. وهذا الشعور يعبر عنه الأشخاص في أدب الشباب الأمريكي الصيني. ومن الممكن تمثيل هذه التجربة لدى هؤلاء الأبطال بالنموذج التالي لـ "طريق النمو":

صراع الهوية ـ تساؤل حول الذات ـ تحول.

إن مراحل هذا النمو التي تبدو خطية ليست منفصلة بشكل حاسم كما يمكن للمرء أن يفترض. فالمرحلتان 1 و 2 (صراع الهوية، والتساؤل بصددها) قد تتكرران بحسب الحافز الذي يتلقاه الأبطال من الخارج، ودرجة تفكيرهم الشخصي.

إن الفتيان الأمريكيين الصينيين الذين يعيشون بين ثقافتين، يلاحظون الأشياء ويختبرونها بشكل مختلف. وقد يجدون أنفسهم ممزقين بين نوعين من التقاليد الثقافية والاجتماعية، وهكذا يبدأ الصراع.

في الفترات الأولى من نمو الهوية، ينظر هؤلاء الشباب إلى الثقافتين أن الهويتين على أنهما منفصلتان كلياً (الواحدة منهما تلغي الأخرى)، لذلك يتحتم عليهم

الاختيار بينهما، إما هذه وإما تلك. وفيما بعد، حين يصبحون مرتاحين في الانتماء إلى أحد الخيارين، تحدث ظروف معينة تدعوهم إلى الشك:

إلى أي من العالمين أنتمي؟ من أنا؟ ماذا يعني أن أكون صينياً؟ ماذا يعني أن أكون أمريكياً؟

لنأخذ "أبريل" على سبيل المثال، في رواية "ناميوكا" حين يدور النقاش بينها وبين جدتها المحافظة حول التقاليد. إنها، كغيرها من الفتيات الأمريكيات، تعتقد أنها تملك الحق في أن تكون مستقلة، وأن تحقق أحلامها الخاصة. على أنها حين تكون مع صديقها الأمريكي تشعر أن رباطها العائلي الصيني يضيق الخناق عليها ويمنعها من التصرف خلاف ما تقوله جدتها.

هذه المعضلة تجعل أبريل تتصارع مع هويتها الناشئة، وتتساءل بشأن نفسها وعلاقتها مع الآخرين وتحاول دمج البعدين الاثنين في حياتها.

على أن هؤلاء الفتيان، أبطال الروايات، يصلون إلى المرحلة 3، مرحلة التحول، بعد العديد من المحاولات والتعثرات والتفكير العميق، ثم ينتبهون إلى أن الهويتين الثقافيتين ينبغي لهما ألا تتمزقا، بل أن يقام توازن بينهما.

في هذه المرحلة الثالثة، يصبح هؤلاء الأبطال أشخاصاً ناضجين. ولكنهم لا يستطيعون اكتساب احترام الآخرين وامتلاك هويتهم المزدوجة ما لم يقبلوا أنفسهم كلياً بجوانب قوتها وضعفها. يقول ييب:

"لقد احتجت إلى سنوات لأتحقق من أني صيني، سواء أردت ذلك أم لا. وهذا شيء تعلمت قبوله: أن أعرف قوته وأتفهم جوانب ضعفه. إنه جزء مني من أعمق مستويات نفسي حتى أبسط تصرفاتي العادية اليومية.

ربما كانت تلك رحلة طويلة مؤلمة للفتيان الذين يعيشون بين أكثر من ثقافة، ولكنها ضرورية من أجل تنويرهم الشخصي وسعادتهم".

الارتباطات بالعالم القديم في أدب الشباب الأمريكيين الصينيين:

الربط بين القديم والحديث:

أحد العناصر الأساسية الهامة في أدب الشباب الأمريكيين الصينيين يتمثل في وجود صورة أو (أيقونة) تقدم العالم الصيني القيم إلى الصغار. إنهن الجدات في "أبريل والسيدة التنين" و"الحديقة الضائعة" و"ميلليسنت مين، الفتاة العبقرية".

وهن جميعاً يؤدين هذا الدور الحساس. في حين أن ابن العم "شين ـ كي" ينهض بهذه المسؤولية في "أمريكي صيني المولد".

إن للجدات الثلاث طرائقهن المتميزة في إضافة العنصر الصيني إلى حياة الأبطال الفتيان في الروايات. فجدة "أريل" امرأة صارمة جليلة. وهي رأس الأسرة، ترغم جميع الأعضاء على اتباع قيمها الخاصة المتواضع عليها.

على أن جدة "لورنس ييب" مختلفة. إنها تعرف ييب بالثقافة الصينية بصورة غير مباشرة عن طريق أسلوب الحياة التقليدية الذي تعيشه، والملابس الصينية التي ترتديها، والطعام الذي تقدمه، والتحدث باللغة الصينية. ولا يمكن نكران أن هذا التسرب الناعم أدخل عناصر صينية إلى الحياة اليومية لـ ييب الذي يقول عن جدته: "إنها تمثل البعد الصيني في حياتي، مثل الجبل الذي لا يمكن تحريكه أو إزالته من غرفة الجلوس... ورغم كل ما فعلته لنفي خلفيتي الصينية، فإني لم أكن قادراً على الهروب من كوني صينياً بسبب جدتي.. ماري لي".

أما جدة "ميللي" فهي صديقة حميمة لها، وهي فكهة ظريفة الشخصية. كانتا تتشاركان الأسرار، والسعادة، والهموم. وهكذا فإن علاقة الجدة والحفيدة كانت غربية أكثر منها صينية، على أن الكثير من تصرفات جدة ميللي تذكر القراء بأصلها الصيني. فحين أنهت ميللي المدرسة الابتدائية في عمر التاسعة، بدأ أقرانها يسخرون منها ويطلقون عليها أسماء عديدة. وفي سبيل تحذير هؤلاء الأقران الأشرار، أعلنت الجدة أنها تعرف "كانغ فو" وأنها لا تخاف استخدامه. ثم قامت بسلسلة من الحركات المعقدة منها "المتاريس" المنخفضة، والرفسات العالية، والقفزات المغزلية المثيرة. وبالإضافة إلى معرفتها بفنون القتال، كانت جدة ميللي مغرمة بالتقاليد والحكمة

الصينية. كانت تقرأ الشعر الصيني، وتستشهد بكلمات في الحكمة من كنفوشيوس في أحاديثها إلى ميللي، وتستخير أوراق الشاي قبل اتخاذ قرارات، وتدرس الـ "شوي فنغ" وهو الفن الصيني في أرجحة الريح على الماء لخلق أجواء متناسقة...

وبدون وجود أولاء الجدات، ربما كانت ستحدث فجوة واضحة في حياة الناشئين الأمريكيين الصينيين بين الوسط الأمريكي المعاصر، وتراثهم القديم.

أما تقديم "يانغ" للبعد الصيني في حياته فهو يأتي من خلال أسلوب مختلف تماماً بواسطة شخص "شين ـ كي" الأكثر تجسيداً للنموذج الصيني. إنه يمثل مزيجاً من جميع الصور السلبية التي يمكن لعامة الناس أن يحملوها ضد شخص صيني، هذا الشخص الصيني، ذو العيون المنحرفة، والأسنان البارزة كأسنان الأرنب، والبشرة الصفراء كالشمع، والوجه المستدير، ولا يقتصر الأمر على أنه يتحدث بإنجليزية سيئة، بل إنه يفكر أيضاً بمنطق مختلف عن الآخرين في الثقافة السائدة.

لقد قصد "يانغ" من إدراج شخصية من هذا القبيل في روايته إلى إرغام القراء على التفكير في "النموذج العرقي"، أو الأفكار المسبقة التي يحملونها عن الأمريكيين الآسيويين، فهذه الأفكار المسبقة هي في الغالب نتيجة لسوء الفهم المبني على معلومات قديمة.

وفي سبيل تشجيع الفهم المتبادل، من المهم أن نسلط النور على هذا النوع من التشويش ونناقشه، ولا سيما فيما يتعلق بالشباب، من الأصول الشرقية والغربية على السواء. وقراءة كتب للشباب كالتي وصفتها في هذا الفصل ومناقشتها تمثل طريقة لبناء هذا النوع من الفهم.

خاتمة:

إن عدم الانتماء يمكن أن يكون ساحقاً أحياناً للفتيان الأمريكيين الصينيين. وقد يعاني هؤلاء من إنكار هويتهم الإثنية، وعدم الرضا عن ثقافتهم، أو حتى الخوف من النظر إليهم على أنهم "أقل أمريكية من الآخرين" إذا تصرفوا بطريقة صينية في أنشطتهم اليومية.

لذلك كانت قراءة أدب الشباب المعاصر حول الأمريكيين الصينيين مساعدة لهؤلاء الفتيان على تكوين هوية ذاتية مرضية تدمج الأبعاد المختلفة لشخصياتهم. فمن خلال الخبرات التي يخوضها أبطال القصص نيابة عن الآخرين، يمكن لهؤلاء أن يصبحوا قادرين على استكشاف مشكلات يمكن للفتيان الأمريكيين الصينيين أن يواجهوها، ويشاركوا الأبطال في تحولات هوياتهم الشخصية.

ولما كان من المحتمل للفتيان الأمريكيين الصينيين أن يعانوا من الأفكار المسبقة والعنصرية في حياتهم الواقعية، فإن نماذج الأدوار الأدبية التي تتصف بالجرأة للتكيف مع هذه المآزق، لا تقدر بثمن.

ومع توافر الخيارات الجيدة، فإن أدب الشباب الأمريكي الصيني المعاصر، كما قدمته في هذا الفصل، يمكن الفتيان من أن يقدروا الأدب المكتوب من قبل الأمريكيين الصينيين وعنهم ويجعلهم يستمتعون به، كما يكسبهم معرفة بالثقافة الصينية، ويجعلهم يتعاطفون معها ومع الأشخاص الذين ينتمون إليها.

إن هذه النصوص يمكن أن تمثل للشباب الأمريكيين الصينيين فرصاً للتفكير بتراثهم، وتؤكد لهم أن كونهم أمريكيين لا يعني ألا يكونوا صينيين. أما الشباب من غير الأمريكيين الصينيين فإنهم يتعلمون من الآخرين الذين يختلفون عنهم عن طريقها.

الهوامش:

1- NCES. National center for Education statistics (2003). Washington, DC: US Department of Education.
2- Noel, J. (2008). Developing multicultural educators (2nd edn). Long Grove, Il: Waveland press.
3- US Census Bureau, (2007). The American community-Asians: 2004 (American community survey Reports).
4- Cai, M.(1994). Images of Chinese and Chinese Americans mirrored in picture books. Children's literature in Education, 25 (3) , 169-191.
-Loh, V.S.(2006) Quantity and Quality, the ALAN Review, 34(1), 36-53.
-Louise, A.L.(1993). Growing up Asian American, Journal of Youthservices in Libraries, 6(2), 115-127.
5- CCBC, Cooperative children's book center (2009). On line.
6- Yee, Lisa (2003). Millicent Min, girl genius, New York: Scholastic Press.
7- Namioka, Lendsey (1994) April and the Dragon Lady, New York: Harcourt.
8- Yep, Laurence (1991). The Lost Garden, New York: simon and Schuster.
9- Yang, G.L. (2006) American born Chinese, New York: First second.
10- Cai, M(2002). Multicultural literature for children and young adults. Westport, CT: Greenwood Press.
11- Loh. V.S. (2006). مرجع سابق .
12- Yin, X. (2000) Chinese American literature since 1850s. Urbana and Chicago: University of Illinais press.
13- Smith, C,L.(2005). Author feature: Lisa Yee, Stanford Wong Flunks Big Time. On line.
14- yee, L.(2007). A Fish out of water? On line.
15- Marcus, L. (2002). Interview with Laurence Yep. On line.
16- Margolis, R.(2006). American Born Chinese: Gene Yang's remarkable graphic novel grapples with racial prejudice, school library journal 52 (9) 41.
17- Nikolajeve, M.(2002). The rethoric of character in children's literature. Lan ham, MD: Scarcrow press.
18- Lee, S.J. (2009). Unraviling the "model minority" stereotype. New York, Teachers college press.
19- Namioka. L. (1994). مرجع سابق.
20- pang & al. (1992). Beyond chopsticks and dragons: selecting Asian-American literature for children. The reading teacher, 46 (3), 216-223.
21- Lee, S.J. (2009) مرجع سابق.
22- المرجع نفسه.

الخيال الذاتي

لوران جيني: جامعة جينيف

تزجمة عدنان محمد

مقدّمة:

مصطلح الخيال الذاتي l'autofiction مصطلح نَحَتَهُ عام 1977 الكاتب سيرج دوبروفسكي Serge Doubrovsky الذي استخدمه على الغلاف الرابع لكتابه أبناء Fils. ومنذ ذلك الحين عرف المصطلح نجاحاً متزايداً سواء عند الكتّاب أم في النقد. والجدير بالملاحظة أن أبوة هذا المصطلح تعود إلى شخص كان في الوقت نفسه ناقداً جامعياً فرنسياً يعلّم في نيويورك (متخصص في أدب كورني Corneille)، وكاتباً أنجز أعمالاً أدبية (فبعد أبناء، نشر سلسلة من الكتب مستلهَمة من السيرة الذاتية).

تبدو لي هذه التبعية المزدوجة، الجامعية والأدبية، دالّةً على العقل الذي صيغ فيه هذا المصطلح المنحوت. ويمكن القول إن الأمر يتعلّق بتساؤل علمي حول الممارسة الساذجة للسيرة الذاتية. لقد تمّ التشكيك جذرياً بإمكانية الحقيقة أو الصدق في السيرة الذاتية، في ضوء تحليل المسرود ومجموعة من الأفكار النقدية المتعلّقة بالخيال الذاتي وباللغة. وعلى أثر دوبروفسكي، ثمة كتّاب ـ أساتذة آخرون، من أمثال آلان روب ـ غرييه Alain Robbe-Grillet، كتبوا تخييلات ـ ذاتية أخضعوا فيها سيرتهم الذاتية

لغربال معرفتهم النقدية. وفي زمن أحدث، في عام 1996، صيغت أفكار نظرية حول الخيال الذاتي من قبل ماري داريوسيك Marie Darieussecq، وهي أستاذة جامعية وروائية ناجحة في آنٍ معاً، وقد كتبت بصورة خاصة رواية أمر بدهي Truisme.

ومع ذلك يجب الاعتراف أنه منذ نحو عشر سنوات خرج مفهوم الخيال الذاتي من دوائر المثقّفين ليصبح شعبياً، حتى إننا نجده مستخدَماً من كتّاب روايات الفضائح مثل كريستين آنغو Christine Angot.

1 ـ تعريف مزدوج للخيال الذاتي:

إذن غدَت الكلمة منتشرة جداً. فماذا تعني بالضبط؟ يمكننا أولاً أن نلاحظ أنها ما يسمّى الكلمة ـ الحقيبة؛ إذ إنها توحي بجمعٍ بين السيرة الذاتية والخيال. ولكن الطبيعة الصحيحة لهذا الجمع بات عرضةً لتأويلات متنوّعة جداً.

في كل الأحوال، يبدو الخيال الذاتي كتحويل خيالي للسيرة الذاتية. ولكن بحسب النوع الأول من التعريف، وهو التعريف الأسلوبي: إن تحوّل السيرة الذاتية إلى خيال ذاتي يتعلّق ببعض المؤثّرات المتأتّية من نوع اللغة المستخدَمة. وبحسب النوع الثاني من التعريف، وهو تعريف مرجعي، إن السيرة الذاتية تتحوّل إلى خيال ذاتي بحسب مضمونها، وبحسب علاقة هذا المضمون مع الواقع.

2) الخيال الذاتي بوصفه سيرة ذاتية نهباً للغة:

إذن تقول الأطروحة العامة التي يدافع عنها أنصار التعريف الأول، وبمعزل عن صدق الأحداث المروية، إن بعض الصفات الأسلوبية للخطاب تكفي لخلق ما يمكن تسميته تأثير الخيال. ويرى بعضُهم أن هذا عيب من عيوب السيرة الذاتية لا يمكن إصلاحه، فهو يشكّك في ادّعاء الحقيقة. ويرى آخرون، بالعكس، في نوع الخيال الذاتي إمكانية سيرة ذاتية نقدية لحقيقتها وواعية لمؤثّرات خطابها.

2 ـ 1) نقد الأسلوب الروائي للخيال الذاتي:

يعرض آلان روب ـ غرييه في كتابه المرآة التي تعود Le miroir qui revent مجموعةً من المآخذ على الأسلوب المستخدم بصورة شبه حتمية عندما نشرع في رواية

قصة حياتنا. وإذ يعود روب ـ غرييه إلى المقاطع التي يحاول فيها أن يروي بعض ذكريات الطفولة، فإنه يقوم بنقد لاذع لطرقه الخاصة في الكلام:

عندما أعيد قراءة جُمل من قبيل كانت أمي تسهر على نومي الصعب، أو كانت نظرتها تعكّر صفو مُتعي المنعزلة، تنتابني رغبةٌ عارمة في الضحك، كما لو أني كنتُ مستغرقاً في تزوير حياتي الماضية بهدف أن أجعل منها موضوعاً رصيناً ممتثلاً لقوانين الفيغارو الأدبية المأسوف عليها: منطقي ومنفعل وبلاستيكي. هذا لا يعنِي أن هذه التفاصيل كانت غير صحيحة (ربما بالعكس). لكن مأخذي عليها هو أن عددها صغيرٌ جداً ونموذَجها روائي في آنٍ معاً، وباختصار آخذ عليها ما أسمّيه غطرستها. ليس فقط أنا لم أعشها بالزمن الماضيِ الناقص ولا تحت هذا الإدراك النعتي appeéhension adjective، ولكن بالإضافة إلى ذلك، في لحظة راهنيتها، كانت تمور وسط عدد لا منتهٍ من التفاصيل الأخرى التي تشكّلها خيوطها المتشابكة نسيجاً حياً. بينما أجد هنا (دستةً) هزيلةً من هذه التفاصيل المنعزلة كلٌّ منها على حامل، تسبح في برونز سردٍ شبه تاريخي (الماضي المحدّد نفسه ليس بعيداً) ومنتظمة طبقاً لنسق من العلاقات السببية، ممتثلة تماماً للثقالة الإيديولوجية التي يثور عليها عملي بأكمله.

لنحاول تصنيف الحجج المختلفة التي ساقها آلان روب ـ غرييه لانتقاد الأسلوب السير ذاتي autoviographique بتقديمه على أنه تزوير.

2 ـ 1 ـ 1) الأسلوب السردي للسيرة الذاتية بوصفه تبسيطاً للحياة:

السرد السير ذاتي يخون بشكل حتمي المعيش بسبب الانتقاء الذي يقوم به في الذاكرة، والذي يفاقمه في خطّية الخطاب La linéarité du discours. إنه يعزل بعض الأحداث على حامل، ومن ثم يعطيها ثقلاً هائلاً لم تحصل عليه قطّ لحظة عيشت. إن الرؤية الاسترجاعية rétrospective هي إذن من وجهة النظر هذه مشوّهة بالضرورة.

ومع ذلك يمكن أن نتساءل ما إذا كان هذا يكفي لصب المسرود السيرذاتي في الخيال. إن الصفة المُفقِرة أو المبسِّطة لكل خطاب مرجعي بالنسبة إلى مَوَران الواقع لا يكفي لجعله خيالياً. أو إذن يجب القول أيضاً إن خطاب التاريخ أو خطاب العلوم التي هي بالضرورة مخطّطة schématisant هي خيالية أيضاً، الأمر الذي يبدو خاطئاً.

وسيشكّل هذا عائقاً لا يعود يسمح لنا بالتمييز بين الخطاب الخيالي المقصود وما يجب أن يسمّى خطابات خيالية لعدم الكفاية.

2 ـــ 1 ـــ 2) الأسلوب السردي للسيرة الذاتية بوصفه مَنطَقَةً logification للحياة:

بحسب رأي ألان روب ـ غرييه، المسرود السيرذاتي لا ينتقي فحسب، بل **ينزع إلى تنظيم الماضي بحسب منطقي سببي** لم يكن ملحوظاً بتاتاً إبّان الأحداث. ومن وجهة النظر هذه فإنه يصبح تزويراً.

وهنا أيضاً، يجب التشكيك بالفكرة التي بموجبها يكون عرض العلاقات السببية في أحداث، سواء أكانت سيرذاتية أم لم تكن، يكفي لتزويرها. وهنا أحيلكم إلى التمييز الذي قمنا به حول الخيال بين الخاطئ والخيالي. فمن ناحية، إن مَنطَقة الأحداث ليست خاطئة حرفياً (بالكثير يمكن أن نقول إنها تأويل للواقع، وطريقة لفهمه). ومن ناحية أخرى، إن خاطئيته fausseté لا تسبّب خياليته fictivité، إذا لم يكن ذلك ضمن معنى غامض قرّرنا استبعاده.

2 ـــ 1 ـــ 3) الأسلوب السردي للسيرة الذاتية بوصفه خيانة للحظات المعيشة:

كتب روب ـ غرييه بمناسبة اللحظات المعيشة: أنا لم أعشها لا في الماضي الناقص ولا في الإدراك النعتي. ولكن يمكن أن نجد نقده بلا أساس: فالماضي الناقص l'imparfait **لا يعني أن الأحداث قد عيشت كما مرّت**، بل أننا نتأملها انطلاقاً من الحاضر. ومن هنا هو لا يكذب، ولا يختلق...

أما بالنسبة إلى التوصيف، فعلى سبيل المثال نومي الصعب، بالتأكيد يمكن أن تظهر بوصفها إشارة بَعْديّة aposteriori. ولكن ملاحظة روب ـ غرييه ضارّة من حيث الضرورة المرجعية لكل ملفوظ. لأنه ليس هناك عملياً أي مظهر لمعيشنا الذي نعيشه على أنه مصوغ من قبل. ليست المشكلة مشكلة الصفة فحسب؛ بل هي مشكلة الاسم أو الفعل، واللغة كلّها أيضاً. إن لحظة سعادة لا تُقال في داخلي عبر كلمة سعادة (على الرغم من أنه قد يحصل أن أصوغ هكذا حالتي الانفعالية). ولكن مع ذلك، **إن هذا**

الاسم الذي يجمع أو يرمز إلى معيشي لا يحوّل سيرتي الذاتية إلى خيال. بل إنه يعطيها صيغة فعلية متفق عليها نوعاً ما.

ضمن هذا المعنى تقريباً ينتقد دوبروفسكي الأسلوب الجميل الذي يربطه بالسيرة الذاتية:

"السيرة الذاتية؟ لا، إنها ميزة مخصّصة للمهمّين في هذا العالم، في مساء حياتهم، وبأسلوب جميل".

بشكل مستتر، يندّد دوبروفسكي بكذبةِ صياغةٍ سير ذاتيةٍ، تستند في آنٍ معاً إلى فبركة حياة مثالية وإلى تعبير أسلوبي مميز. الشكل الجميل للأسلوب يعاقبٌ مسرود الحياة المثالية بجعله يحدث على صعيد الفن. إنه يسهم في تخليد الحياة. إنها تصبح وسيلة (لفبركةٍ) خرافية وجمالية.

2 ـ 2) القدرة على اختلاق الكتابة:

ومع ذلك، فإن دوبروفسكي لا يؤيد موقف روب ـ غرييه الذي يفهم الكتابةَ السير ذاتيةَ على أنها نوع من الكذب المشوه. بل إنه يقلب المنظور كليّاً. إن كتّاب السيرة الذاتية؛ إذ يكتبون بأسلوب جميل، فإنهم يكذبون وهم يريدون أن يقولوا الحقيقة. ومن ناحيته، فهو يقترح الانسياق مع مغامرة اللغة التي تقود إلى الحقيقة عبر أيّ شيء.

خيال لأحداث ووقائع واقعية تماماً؛ وإذا ما أردنا تطبيق الخيال الذاتي بأن نعهد بلغة المغامرة إلى مغامرة اللغة، خارج الحكمة وخارج نحوِ الرواية، الجديدة أو التقليدية.

2 ـ 2 ـ 1) الكتابة الخيالية الذاتية والتداعي الحر:

من البدهي أن يكون هذا المفهوم للكتابة مديناً بقوة إلى التداعي الحر للعلاج النفسي الفرويدي. فالكتابة الجريئة لجلسة التحليل تأخذ قسماً كبيراً من الخيال الذاتي عند دوبروفسكي؛ وهكذا فإن هذا المقطع يبيّن تجرّع المهانة التي أخضعته إليها امرأة شابة عندما وصفته بالعجوز:

إن شعاري هو الدولار، فبه أستعيد قواي. أجدّد نفسي من رأسي حتى قدميّ. مزنّر الخصر، مشدود الركبة، مفتوح الجراب، لي ساقا فيل، مقابل ساقي أوزة. أتمنطق بنطاق له حلقات غليظة على بطني. أصلح، وأنطلق من جديد. وبعد أن كنتُ ذابلاً، زهوتُ من جديد. وبعد أن كنتُ مجرحاً، خطتُ نفسي من جديد. وبعد أن كنتُ بالي الثياب على المرفقين، وكنتُ جوليان، لبستُ ثياب سيرج. تغيير الاسم، تغيير القصّ. اعتدتُ. انحنِ، ولكن لا تنكسر. قصب مفكّر، ذو كرش.

بالنسبة إلى المحلّل، ثمة حقيقة تظهر في فوضى كلامه الظاهرية: زلّات لسان، إغفالات، انتقالات مفاجئة في الأفكار، لقاءات عبثية، كلمات تبدأ بالأحرف نفسها وتكرار للأحرف نفسها. وما هو في البداية كلام ناقص سرعان ما يظهر حديثاً ناجحاً. وما بدا مجرّد لعب على الكلمات ومجانيةً سخيفة، يقود الشخص إلى أعمق استيهاماته. وما كان يبدو اختلاقاً أنتجته مصادفات الكلام ظهر في النهاية خطاباً صحيحاً.

لم يعد في الكتابة شيء من مرآة مشوّهة: فهي إذ تستجيب إلى الرقابات التي تتطلّبها صيغ الأسلوب الجميلة، فإنها تصل إلى الواقع بالحركة نفسها. وحيث كان الأسلوب الجميل إفقاراً لمعنى الحياة، فبالعكس تظهر الكتابة التداعوية associative، على أنها مصدر عظيم الثراء بالدلالات الحياتية.

2 ـ 2 ـ 2) الخيال الذاتي محدَّداً بأسلوبه:

إذن تكمن أصالة دوبروفسكي في ربط مصير الأجناس باعتبارات أسلوبية. السيرة الذاتية ملطّخة بالخطأ نتيجة سعيها إلى الشكل الجميل إلى درجة أن دوبروفسكي يغمط من هذا الجنس مشروعه الخاص في الكتابة. فهو يرى نفسه محكوماً بخلق جنس جديد. الخيال الذاتي الذي هو يُحدَّد بادئ ذي بدء بحرية الكتابة، وبرفض الأسلوب الأدبي. ولكن من الواضح أن هذا التعارض في الشكل يسبّب اختلافات في المضمون أيضاً. فبكتابةٍ تداعوية، منعطفة باستمرار، لا يمكن بناء قصة حياة منتظمة جيداً. وبالمقابل، فإن استخدامات الماضي الناقص المتكرّر أو الماضي التام، اللذين يؤرّخان الحياة، هي عاجزة عن أن تأخذ بالحسبان جيَشان الحياة النفسية، وضياعاتها وتناقضاتها.

2 ـ 2 ـ 3) الخيال الذاتي الدوبروفسكِوِيّ والذاتية la subjectivité:

طريقة أخرى لفهم التعارض الدوبروفسكِوِيّ بين أساليب السيرة الذاتية والخيال الذاتي، وذلك بتعليقها بموقفين متناقضين للذات. إن الذات في السيرة الذاتية تسعى إلى وضع كلامها وقصتها تحت سيطرة وعيها. وبالعكس، فإن الخيال الذاتي هو بصورة عامة سيرة ذاتية للاوعي، حيث الأنا تتنازل عن كل إرادة في التحكّم وتَدَع الهو le ça يتكلّم.

2 ـ 2 ـ 4) الخيال الذاتي بوصفه جنساً وضيعاً:

بسب هذا الغياب في التحكّم يولد الفن. وينتج أن الخيال الذاتي ا لدوبروفسكِوِيّ مقدَّم على أنه جنس وضيع، تحت أدبي تقريباً، في متناول جميع أنواع اللاوعي Les inconscients وجميع أشكال قلة الكفاءات الأسلوبية. فلكي يكتب الإنسان خياله الذاتي، هو لا يحتاج إلى حياة هامة ولا إلى موهبة أدبية؛ بل إن قليلاً من العفوية يكفيه.

وإذ يتخلّى الخيال الذاتي عن إبراز قيمةٍ تاريخيةٍ مثالية للحياة، فإنه ينتزع السيرة الذاتية من أسطورة العظماء في هذا العالم ويعلن دمقرطتها. وسيكون الخيال الذاتي بمعنى ما السيرةَ الذاتية للناس جميعاً.

2 ـ 2 ـ 5) بنوة الخيال الذاتي الدوبروفسكِوِيّ:

إن هذا التعريف الأسلوبي للخيال الذاتي ليس سائداً اليوم في الخطاب النقدي. ومع ذلك يجب أن نعترف له ببعض البنوات في تصوير الذات المعاصر.

يبدو لي أن الأشهر هو العامل الواسعِ الانتشار إعلامياً للروائية كريستين آنغو. على الرغم من أنها تنفي أنها تكتب خيالاً ذاتياً (ربما بسبب جهلِ المعاني المختلفة للمصطلح)، فإن عدداً من كتبها يستجيب للتعريف الدوبروفسكِوِيّ للخيال الذاتي ـ ويستجيب في الوقت نفسه لتعريف مرجعي ـ.

وبطريقة خاصة، تمارس كريستين آنغو كتابة تداعوية، وهنا بالتحديد تضع جوهرَ أصالتها. فهي تصرّح بفخر في رواية غِشْيان المحارم L'Inceste (ص 92): إني أجمع

ما لا يُجمع. وفي رواية الذات Le Sujet، تؤكّد آنغو، الرواية، حيث تتحدّث عن نفسها:

أنتِ الوحيدة التي تفهمين بعض الأمور. أنتِ تقيمين علاقات، وتجرين تواصلات بين أحاديث وأحداث، وكل أنواع الأمور. إنكِ تُظهرينها، فتصبح بديهية. ص 120.

مثَلاً كريستين آنغو كمَثَل دوبروفسكي، ولكونها على اطّلاع على ثقافة تحليلية نفسية منتشرة، فإنها تمارس كتابة تداعوية زاخرة. ولكونها معنية بإبراز حقيقتها المحارمية (فقد أنشأت بشكل واضح علاقة بين ماضيها المحارمي مع والدها وسعيها الأكثر عموميةً إلى خلط كل شيء).

وإذ عمدت إلى معارضة كل تقنية روائية، وحتى كل خيال ذاتي يتطلّب خلق شخصيات، فقد ماهت طائعةً بين حقيقتها السيرذاتية وكتابتها، إذ أعلنت على سبيل المثال: النص هو أنا (مجلة تيتو Têtu العدد 38، تشرين الأول 1999) أو لا أحد [وتقصد: سواي] يتناقش مع الحياة، ولا أحد يتناقش مع الكتابة.

1 ـ 3) وظيفة الخيال الذاتي الأسلوبي:

من المفارقة أن الخيال الذاتي الأسلوبي، إذ يتخلّص من تصنّعات الأسلوب الجميل، يبدو أن له تأثيراً في الإيصال إلى فائض من الواقع. إن عفويته الصريحة تلاقي واقع الحياة الصرف، التي تعوز الخطط المؤتلفة جداً في السيرة الذاتية وتقنيات الخيال المصطنعة. على أية حال هذه هي حجة المؤلّفين، وقد كتب دوبروفسكي:

... إن حركة الكتابة وشكلها هما التسجيل الوحيد الممكن للنفس. إنّه الأثر الحقيقي الدائم والتعسفي، والمصطنع تماماً، والوفي بشكل صحيح.

3) التعريف المرجعي للخيال الذاتي:

ومع ذلك فإن مفهوم الخيال الذاتي الذي فرض نفسه خلال السنوات الأخيرة يختلف اختلافاً محسوساً عن المفهوم الذي اقترحه سيرج دوبروفسكي. ففي أطروحة مخصّصة لهذا المفهوم، قدّم الناقد فنسان كولونا Vincent colonna الخيال الذاتي على أنه تخييلٌ la fictionnalisation للتجربة المعيشية، دون أن يلمّح بعد الآن إلى معايير دوبروفسكي الأسلوبية.

الخيال الذاتي يستثمر التشابه مع الرواية بضمير المتكلّم، ما دامت الرواية بضمير المتكلّم، من قبيل رواية الغريب l'Etranger لكامو Camus، لا تمارس وظيفتها ابداً. إن خدعتها تقوم على أن تبدو دائماً كمسرود فعلي وليس كقصة متخيّلة. إذن إن الخيال الذاتي يخلط بسهولة بين الوظيفة والواقع.

وبتحديد أكثر، **إن الخيال الذاتي مسرود ذو مظهر سيرذاتي ولكن حيث العقد le pacte السيرذاتي (الذي، ولنذكّر بذلك، يؤكّد تطابق ثلاثية المؤلّف ـ الراوي ـ الشخصية) يُزيَّف بمغالطات مرجعية.** وهذه المغالطات تخصّ أحداث الحياة المروية، الأمر الذي يؤثّر حتماً بنتائجه على وضع واقع الشخصية أو الراوي أو المؤلّف. ويمكن أن نحدّد عدة عائلات من الخيالات الذاتية، بحسب أقطاب العقد السيرذاتي المُخيَّلة بصورة أشمل.

3 ـ 1) تخييل قصة الشخصية ـ الراوي:

في هذا النوع من السيرة الذاتية، **تبتعد الشخصية ـ الخيال عن المؤلف بوساطة مظاهر معينة لقصة حياتها.**

3 ـ 1 ـ 1) مثال الكوميديا الإلهية:

في بداية الكوميديا الإلهية Divine Comédie، يروي دانتي Dante أنه لمّا تاه في غابة مظلمة، انتهى به الأمر بأن التقى بشبح فيرجيل Virgile الذي صار له فيما بعد دليلاً في جولة في الجحيم والمطهر والجنة. في هذه الحالة الأولى، بدا أن مظهراً للعقد السيرذاتي قد احتُرم: ثمة تطابق، في شخص دانتي بين المؤلّف والراوي والشخصية. ولكن الأحداث المروية، ذات اللون الخرافي أو الأسطوري لا يمكن أن تُستقبَل على أنها حقيقية حرْفياً. فهناك تخييل للقصة.

لذا يمكن أن نستنتج من ذلك أن كل تخييل للقصة يؤدّي بالفعل إلى تخييل الشخصية: فليس هذا دانتي نفسه الذي يحمل القلم والذي يتعلّم من فيرجيل في فصل الجحيم.

3 ــ 1 ــ 2) مثال رواية (بحثاً عن الزمن المفقود):

جرت العادة أن تُعامَل بحثاً عن الزمن المفقود A la recherché du temps perdu على أنها رواية، ولكنها تشارك بالأحرى في الخيال الذاتي بحسب تعريف فنسان كولونا.

عملياً، تُبدي "بحثاً" مظهر السيرة الذاتية. فمن ناحية يعتمد المسرودُ، من خلا حب سوان Un amour de Swann أشكال ووجهةَ نظرِ السرد السيرذاتي بضمير المتكلم (إذن ثمة تطابق بين الراوي والشخصية). ومن ناحية أخرى، تقترب من العقد السيرذاتي لأن المرة الأولى التي يُذكر فيها الاسم، مارسيل، فإنه يظهر متطابقاً مع اسم المؤلف. فوجود ثلاثية متطابقة مؤلف ـ راوٍ ـ شخصية ملمحٌ إليها.

إضافة إلى ذلك، ثمة تشابهات كثيرة بين المؤلف بروست Proust وشخصيته: فكلٌ منهما أمضى حياته في تعلّم مهنة كاتب، وارتاد أماكن متشابهة في الإيل دو فرانس وعلى الشاطئ النورماندي، وكلاهما يتصف بنوع الحساسية والهشاشة العاطفية نفسه، وقد عاشا في وسط عائلي متشابه (وإن كان مارسيل في "بحثاً"، ليس لديه أخ، بعكس الواقع).

ولكن من ناحية ثانية، لم يسْعَ بروست إلى خداعنا حول مرجعية قصته. بل بالعكس، فقد تاه في تغيير أسماء الأماكن الواقعية التي تشبه أماكن طفولته لكي يستبدلها بأسماء متخيَّلة. وهكذا فقد غدت كابور Cabourg بالبك Balbec وغدت إيلييه Illiers كومبري Combray، وهما مكانان من السهل التحقّق من عدم وجودهما على الخارطة. إذن لقد عمد بروست إلى وضع عناصر متخيَّلة في قصةٍ ذات قوام سير ذاتي.

ونتيجة ذلك، فإن مارسيله الشخصية ـ الرواية لا يمكنه أن يكون مطابقاً لمارسيل المؤلف. على أية حال، إن فارقاً زمنياً هاماً يفصل بينهما. إن جزءاً من الزمن المستعاد Le Temps retrouvé يجري في أثناء حرب 1914 ــ 1918. في ذلك العصر لم يكن مارسيل الشخصية قد بدأ الكتابة. أما مارسيل المؤلف، من ناحيته، فقد كان قد نشر من جهة بيت سوان Du cite de chez Swann منذ عام 1913 عند برنار غراسيه.

3 ـ 1 ـ 3: مثال آزياديه لبيير لوتي:

مثال آخر أعقد سيساعدنا على طرح أسئلة جديدة حول مصير هذه الثلاثية: مؤلف ـ راوٍ ـ شخصية في الخيال الذاتي.

في عام 1879 نشر الكاتب بيير لوتي Pierre Loti كتاباً عنوانه آزياديه Azyadé بدا وكأنه مجموعة من الملاحظات والرسائل لملازم أول في البحرية الإنكليزية انخرط في خدمة تركيا في العاشر من أيار 1876، وقُتل عند أسوار كارس Kars بتاريخ 1877. واسم هذا الملازم الأول بيير لوتي. وبعد وفاته، جمع صديقه بلومكيت Plumket ملاحظاتٍ ورسائلَ تروي مغامرة لوتي الغرامية مع امرأة تركية اسمها آزياديه.

إذا ذكر لوتي، مؤلف الكتاب، موتَ الملازم الأول لوتي، فينتج عن ذلك أن لوتي المؤلف ولوتي الشخصية هما كائنان متمايزان على الرغم من أنهما يشتركان في عددٍ من الملامح. فلوتي المؤلف كان بالفعل ضابطاً في البحرية، ولكن ليس في البحرية الإنكليزية. لقد كان، كشخصيته، على متن الفرقاطة لاكورون la Couronne في مرفأ سالونيك، ومثله، شهد في المدينة نفسها شنق ستة من المحكومين بالإعدام مسؤولين عن قتل قنصلَي فرنسا وألمانيا. ومثله كمثل شخصيته تدلَّهَ بامرأة التقاها في الحي الإسلامي وعاش قصة حب معها دامت عشرة أشهر. ولكن كان اسمها خديجة وليس آزياديه. ليس هناك من صديق للوتي اسمه بلومكيت، بل هناك شخص اسمه لوسيان جوسلان كان الصديق الحميم للوتي الحقيقي.

وأخيراً، لم يمت بيير لوتي في عام 1877 لأنه وقّع في 16 شباط من عام 1878 عقد نشر كتابه آزياديه. في الحقيقة، ليس بيير لوتي هو من قام تماماً بهذا الفعل القانوني لأن بيير لوتي هو اسم مستعار، فالكاتب وضابط البحرية يُدعى في الواقع جوليان فيو Julien Viaud، وهذا الاسم هو الذي ظهر على العقد.

إذن تلبس رواية لوتي لبوساً سيرذاتياً، ولكنها تفكّ بشكل متزامن مظاهر العقد كلّها. فبما أن لوتي مفترَضٌ أنه كائن ميت، لا يمكن الحديث فعلياً عن راوٍ؛ بل عن ناشر متخيَّل، بلومكيت، يُفترض أنه قام بجمع رسائل لوتي وملاحظاته. أما بالنسبة إلى المؤلف وإلى الشخصية، فعلى الرغم من أنهما يحملان الاسم نفسه، فمن البدهي

أن يكونا مختلفين ما دامت الشخصية قد ماتت قبل المؤلّف. وأخيراً، إذا اختار جوليان فيو لنفسه اسماً مستعاراً، فمن المؤكّد أنه أراد أن يشير إلى أنه ليست الشخصية والراوي متمايزين فحسب؛ بل وصورة المؤلّف أيضاً (الذي يجب تمييزه منذ ذلك الحين عن الكاتب الذي يمتلك هوية مدنية وقانونية لا يمكن اختزالها إلى هوية المؤلّف).

وإذا كان المؤلف كائناً متخيَّلاً قليلاً أو كثيراً، وبناءً للقارئ كما للكاتب، فإن هذا يعيد النظر بمسلّمة السيرة الذاتية بحسب لوجون Lejeune: إن المطابقة بين المؤلف (المتخيَّل دائماً) وشخصية (المفترضة على أنها حقيقية) الكاتب، أي الإمكانية نفسها بكتابة سيرة ذاتية لا تُحيل إلى الخيال الذاتي.

3 ـ 2) تخييل هوية l'identité الراوي:

صنّف جينيت Genette السير الذاتية، حيث هوية الراوي متمايزة عن هوية ثنائية المؤلف ـ الشخصية، ضمن فئة السير الذاتية مختلفة المصدر؟ hétérodiégétiques. ولكنها تتعلّق بوضوح بالخيال الذاتي.

3 ـ 2 ـ 1) مثال السيرة الذاتية لأليس توكلاس:

على الرغم من وجود أمثلة قليلة ظاهرياً، فإن الخيال الذاتي يمكن أن يختار أن لا يعود التخييلُ يركّز على الأحداث المروية أو على الشخصية؛ بل على هوية الراوي.

ففي عام 1933، نشرت الروائية الأمريكية جرترود شتاين Gertrude Stein كتاباً عنوانه السيرة الذاتية لأليس توكلاس L'Autobiographie d'Alice Toklas. النص الكلي محيّر بما فيه الكفاية. فالعنوان يقدّم لنا النص على أنه سيرذاتي، ولكن اسم المؤلّفة، جرترود شتاين، المختلف عن اسم الراوية (والشخصية)، يقدّم تكذيباً واضحاً للوضع السيرذاتي للنص.

فأليس توكلاس وُجدت في الواقع، إذ كانت كاتمة أسرار جرترود شتاين ورفيقتها. ومع ذلك فإن كتاب جرترود شتاين يتركّز في الواقع عليها هي وعلى ذكريات حياتها في باريس في وسط الفنانين والشعراء قبل الحرب العالمية الثانية. وكانت أليس توكلاس تشاركها هذه الحياة ويمكنها أن تكون شاهدة متميزة. إذن لقد عمدت جرترود

شتاين إلى كتابة سيرتها الذاتية تحت غطاء كتابة سير ذاتية عن صديقتها، معتمدةً قصداً وجهةَ نظرٍ خارجية.

كما إن هذه الرواية لا تسعى إلى إخفاء هذا الموقف، فهي تنتهي بهذه الأسطر، المفترض أن تكون مكتوبة من قبل أليس توكلاس، وهي تُظهر هوية المؤلّفة بوضوح:

منذ نحو ستة أسابيع، قالت لي جرترود شتاين: يبدو أنكِ لن تقرري أبداً أن تكتبي هذه السيرة الذاتية. هل تعلمين ما سأفعله؟ سأكتبها لكِ. سأكتبها بكل بساطة كما كتب ديفو Defoe السيرة الذاتية لروبنسون كروزو Robinson Crusoé. وهذا ما فعلته، وهاهي ذي.

إننا نرى إذن أن الخيال الذاتي لا يتلاعب بالأحداث المروية التي هي صحيحة كلّها. كما يمكننا أن نعدّ أن هناك تطابقاً واقعياً بين المؤلفة (جرترود شتاين) والشخصية الرئيسة في الرواية (أليس توكلاس لها فيها مكانة ممحوّة جداً وتظهر بصورة رئيسة كشاهدة). ولكن جرترود شتاين أبدعت رواية اختفت خلف صورتها. وبهذا فقد خيّلت وجهة نظرها وليس قصتها...

3 ـ 2 ـ 2) مثال موضوع آنغو:

في عام 1998 نشرت الروائية كريستين آنغو رواية عنوانها موضوع آنغو Sujet d'Angot استوحت فنّها الخيالي الذاتي جزئياً من الخيال الذاتي لجرترود شتاين وقد أوردت لها مقتطفات في متن روايتها.

وهنا أيضاً، نحن أمام قضية محيّرة. فاسم المؤلفة هو نفسه اسم الشخصية الرئيسة، والمشار إليه علناً في العنوان "موضوع آنغو". ولكن العقد السيرذاتي منقوض بعنصرين: فمن ناحية النص بأكمله مرويٌ من قبل كلود، وهو الزوج السابق لكريستين آنغو؛ ومن ناحية أخرى، قُدّم النص من قبل نشرة الجيب على أنه رواية. فما نحن بصدده حقاً؟ واقعياً، أمسكت آنغو بالقلم وطرحت علينا صورتها الذاتية (المتحرّرة إلى أقصى الحدود) عبر المونولوج الداخلي المفترض أن يرويه كلود آنغو، واختفت خلف هذه الصيغة السردية، ولم تتردّد في أن تقول حول موضوعها على سبيل المثال:

كتابتك لا تُصدَّق وذكية ومضطربة، ولكنها مضيئة ومتاحة ومباشرة ومادّية. لا نفهم منها شيئاً ونفهم منها كل شيء. إنها كتابة حميمة وشخصية ووقحة وسير ذاتية وشاملة.

وحين تجعل آنغو زوجَها السابق يتحدّث، فإنها لم تلبس صوته فحسب؛ بل لقدّ خيّلت كلود. فكلود الراوي لا يستطيع أن يكون كلود الواقعي. ويمكن أن نجد تأكيداً لذلك في كتاب آخر لكريستين صدر عام 1999، غشيان المحارم L'Inceste، ونقرأ فيه:

هذا الكتاب [غشيان المحارم] لن تقرأه ماري ـ كريستين، مثل كلود، إنها لا تريد، فهو يقتل أشياء على ما يبدو؛ وكلود لم يقرأ موضوع آنغو أيضاً.

3 ـ 3) تخييل هوية الشخصية:

في هذه الحالة الأخيرة، هوية الشخصية (وليس قصتها بالضرورة) متمايزة خيالياً عن هوية ثنائية المؤلف ـ الراوي.

3 ـ 3 ـ 1) مثال جول فاليس:

في عام 1878، نشر جول فاليس Jules Vallés كتاباً عنوانه جاك فانترا Jacques Vigtras، وصار بعد وقت قصير الطفل l'Enfant. وفي نسخة أخرى، ظهرت سيرة ذاتية محوّلة عن طفولة جول فاليس. والمهم في الأمر أن الكتاب يروي ذكريات حقيقية لجول فاليس، والتغييرات طالت بصورة خاصة أسماء الأماكن أو الشخصيات.

يمكن أن نفكّر أن الاسم الخيالي الذي أُطلق على شخصيته له مهمة رئيسة هي تلطيف الصفة الفضائحية لقصة الطفولة هذه حيث عنف العلاقات العائلية والاجتماعية ينفجر إلى العلن. وحين يعطيه لمسة غير واقعية فإنه ينزع فتيل الصفة الوثائقية والهدّامة. ومع ذلك فإننا نلاحظ أن فاليس قد اختار لشخصيته الأحرف الأولى نفسها من اسمه (ج.ف) كما ليوحي بالصفة النسبية جداً لهذا التخييل.

3 ـ 4) وظائف الخيال الذاتي المرجعي:

يبدو أن للخيال الذاتي بصورة عامة وظيفة مناقضة لوظيفة الخيال الذاتي الأسلوبي: إنه يلطّف العلاقة مع الواقع بدلاً من أن يؤكّد عليها. وهذا التلطيف يمكن أن يلبّي نيةً أخلاقية أو جمالية؛ بل الاثنتين. ومع ذلك هناك حالات يكون فيها الخيال الذاتي المرجعي مزوداً بوظيفة استكشافية fonction heuristique.

3 ـ 4 ـ 1) الخيال الذاتي المرجعي بوصفه تلطيفاً أخلاقياً:

في حالة مسرود جول فاليس، يبدو الخيال الذاتي، متنكّراً باسم الشخصية، كاستراتيجية مراقبة ذاتياً ـ autocensurante لسيرة ذاتية لا تجرؤ على قول اسمها، بسبب شحنتها النقدية الكبيرة جداً. إن التمرّد المظنون للبطل ينعكس على شبه شخصية متخيّلة، الأمر الذي يجعلها بكل تأكيد مقبولة أكثر.

ويمكن قول الشيء نفسه عن بعض مظاهر "بحثاً عن الزمن المفقود". فبروست يمكن أن ينقل عبر ألبرتين حبّه لألفرد أغوستينيللي دون أن يُظهر مثليته الجنسية علناً. والخيال الذاتي يسمح هنا بالتعبير واقعياً عن مشاعر الغيرة كلّها وبكل دقائقها التي تُعاش خلال علاقة غرامية، مع إخفاء الطبيعة الحقيقية للجاذبية الجنسية المرتبطة بها.

3 ـ 4 ـ 2) الخيال الذاتي المرجعي بوصفه تسويغاً مجمّلاً للسيرة الذاتية:

ثمة فائدة أخرى للخيال الذاتي، هي أن المسرود، إذ يشي بنفسه بطريقةٍ شبهِ علنية بأنه خيالي، فإنه يكسب فعلياً وضعاً أدبياً. فلنتذكّر ما قاله جيرار جينيت في كتابه خيال وقول Fiction et diction بأن الخيال معيار كافٍ لأدبية نصٍ ما (بينما ليست الميزة الأسلوبية إلا معياراً نسبياً لها وموضوعاً للنقاشات): كل مسرود خيالي هو مسرود أدبي أيضاً. فمع بعض التحويلات، يمكن للخيال أن يرفع إلى مستوى الفن مسروداً سيرذاتياً مشوباً بالنرجسية والتفاهة والمجانية.

ويوجد هنا، من أجل تشريع السيرة الذاتية استراتيجية معاكسة تماماً لاستراتيجية دوبروفسكي. لم يعد المقصود إنقاذها بميزة واقعية كتابة عفوية؛ بل بإكسابها قيمة جمالية مشابهة لقيمة الروايات. بمعنى ما، إن رواية (بحثاً عن الزمن المفقود) يمكن أن تبدو لنا مثالاً لهذا الافتداء من قبل الفن.

3 ـ 4 ـ 3) الخيال الذاتي المرجعي بوصفه حكاية استكشافية:

يجب أن نذكر هنا الحالة الخاصة جداً لقصة جورج بيريك Georges perec : دوبل في أو ذكرى الطفولة W ou le souvenir d'enfance (1975). نعلم أنه في هذه السيرة الذاتية بدا بيريك يُفشل هذا الجنس معلناً: ليس لديّ ذكريات طفولة. وبعض الصور ـ الذكريات التي يجمعها والتي يسأل عن حقيقتها تتناوب مع مسرود خيالي بشكل واضح، إعادة بناء وهم طفولي يتحدّث عن مدينة تحكمها مثالية أولمبية. وتدريجياً يظهر الخيال الطفولي على أنه الكناية عما ينقص الحقيقة السيرذاتية: ذكر غير مباشر لمعسكر الاعتقال الذي اختفت فيه أمه.

بيريك لا يكتب خيالاً ذاتياً بالمعنى الذي حدّدناه آنفاً. ومسروداه السيرذاتي والخيالي هما في آن معاً متراصفان بدقة ومتمايزان بعناية. ولكن القارئ يضطر إلى التأكّد من أنهما يتبادلان موقعهما المرجعي في النهاية: حيث المسرود السيرذاتي يضيع في متاهات خيالية ويبدو عاجزاً عن استعادة واقع الطفولة، إن الخيال هو الذي يتّخذ ثقل الواقع ويُظهر في النهاية الحقيقة المدفونة لما عجز بيريك الصغير عن معرفته على مدى حياته.

خاتمة:

عديدةٌ هي النقود التي وصفت الجنس السيرذاتي بأنه غير نقي. وجاك لوكارم Jacques Lecarme يصفه بأنه جنس سيئ. وجيرار جينيت لا يعترف بوجوده إلا من رؤوس شفتيه. وحديثاً، قدّمته ماري داريوسيك على أنه جنس غير جاد. ولكنها تريد أن تمنح هذه العبارة معنى محدّداً.

تقصد ماري داريوسيك بعبارة غير جاد الإشارةَ إلى الطابع الخاص للفعل الكلامي المتضمَّن في الخيال الذاتي، فعل كلامي تُناقض به السيرةَ الذاتية. فهي ترى أن الفعل الخيالي الخاص بالسيرة الذاتية هو بالتزامن فعل تحقيق (أؤكّد أن ما أرويه صحيح) وطلب تصديق وتأييد موجّه إلى القارئ (أنا لا أقوله فحسب؛ بل يجب تصديقه). وفي حالة الخيال الذاتي، يكون الفعل هو أيضاً مضاعفاً، ولكنه متناقض:

فالخيال الذاتي تحقيق يرى نفسه مقنّعاً وفي الوقت نفسه يرى نفسه جاداً (داريوسيك، ص 377). وبمعنى آخر، إن مؤلف الخيال الذاتي يؤكّد في آن واحد أن ما يرويه صحيح ويحذّر القارئ من الوقوع في تصديقه. ومنذ ذلك الحين، إن عناصر المسرود كلّها تتراوح بين قيمة فعلية وقيمة خيالية، دون أن يتمكّن القارئ من القطع بينهما.

مع ذلك، هذا غير الجاد يريد أن يشكّك جدياً بالحقيقة الساذجة للسيرة الذاتية. إنه يدافع عن الصفة غير القابلة للتقرير لحقيقة حياة، ربما تدَع نفسَها تُفهم في حنايا التحويل الخيالي أو في فلتات الكتابة التداعوية بصورة أفضل من التحكّم بمسرود منتظم ووفي بشكل متعمّد.

المراجع:

* Angot, Christine (1998), Sujet Angot, Paris: Fayyard.
* Colonna, Vincent (1989), L'Autofiction: Essai sur la fictionnisation de soi en literature, these sous la direction de Gérar Genette, Paris: EHESS.
* Darieussecq, Marie (1966), L'autofiction, un genre pas sérieux, Poétique, No 107, septembre, 1996.
* Doubrovsky, Serge (1977), Fils, Paris: Galilée.
* Douvrovsky, Serge (1980), Parcours critiques, Paris: Galilée.
* Doubrovsky, Serge (1993), Texte en main in Autofiction & Cie, Université de Paris – X Galilée.
* Genette, Gérard (1991) Fiction et diction, Paris: Seuil.
* Domuro, Renta, (2002), Christine Angot et autofiction (s), Mémoire de DEA. sous la direction de Laurent Jenny, Genéve.
* Lecarme, Jacques et Lecarme-Tamone, Eliane, (1997), autobiographie, Paris: Armand Colin.
* Loti, Pierre (1879), Aziyadé, Paris: Folio classique.
* Perec, Geaorges (1975), W ou le souvenir d'enfance, Paris: Denoël.
* Robbe - Grillet, Alain (1984), Le Miroir qui revient, Paris: Minuit.
* Stein, Gertrud (1933), Autobiographie d'Alice Toklas, Paris: Gallimard, L'imaginaire.
* Vallés, Jules (1879), L'enfant, Paris: Folio.

الزَّنُ

ZEN

في الشّعر الياباني

الزّن – التانكا – الهايكو

HAIKU—ZEN- TANKA

دراسة وترجمة د. شاكر مطلق

مدخل إلى الشعر الياباني

على الرغم من حب الشعب الياباني بشكل واضح للشعر وبخاصة الغنائي منه وحفظه أجيالاً عديدة عن طريق السمع أو الكتابة ، إلاّ أنه لم يبق من أشكال النظم ، التي هي في اليابانية قليلة في الأصل ،ما عدا شكل

(التانكا) الشعري – وهو يتألف من واحد وثلاثين مقطعاً صوتياً في أبيات خمسة . وشكل (الهايكو) الذي تطور منه – ويحتوي على سبعة عشر مقطعاً صوتياً – في ثلاثة سطور فقط .

وكما هو معروف عن الفن الياباني ، بشكل عام ، الذي هوَ تكثيف عجيب في الرسم والنحت على الخشب أو العاج أو البرونز ويحتوي ، برغم صِغَره ، على أعلى القيم الجمالية ، وكما هو معروف أيضاً من طريقة ترتيب الأزهار والأشجار المُقزّمة (Bonsai) كذلك هو الحال في الشعر الياباني الغنائي المكثف الذي يجد هنا وهناك : على زاوية لوحة أو غمد سيف مكاناً متواضعاً لينقش عليه .

قليلة هي القصائد الطويلة المسماة بـ (ناغوتا – Naguta) التي لا مكان لها في زاوية لوحة على الإطلاق ، لكِبر المساحة التي تشغلها . وكما ارتكزت الحضارة الأوروبية على دعائم ثلاث وهي :

1 -التراث الشعبي من جرماني – كِلْتي – روماني - سلافي

2 - التراث القديم : فكر إغريقي – قانون روماني .

3 - المسيحية .

كذلك تستند الحضارة اليابانية إلى دعائم ثلاث وهي :

1 - شِينتو (**Shinto**)

2 - الكُنفوشية : (**Konfuzianismus**)

3 - البوذية : (**Buddhismus**)

من الشِّنتويّة تأتي العلاقة الوثيقة مع الطبيعة والانصهار فيها ، بجبالها وأنهارها وبحارها ، بآلهتها – بالبيت القيصري – الأجداد – الحيوان والنبات في الوطن.

(الشنتوية) ، هي أول وأقدم الطقوس (الدينية) اليابانية ، وتشكل نوعاً من أنواع الطقوس الشعبية التي تُضفي أهمية خاصة على قوى الطبيعة ، من دون أن تقدم تفسيراً فلسفياً للكون وإنما تدعو وتشجع على الامتزاج بالطبيعة .

ومن الكنفوشية : تستمِدُّ الارتباط العائلي والواجب في الوفاء والطاعة حيال ذوي الأمر ، وبالتحديد من

(الطَّاويّة) – **Tau** - التي تأتي بالأهمية بعد الكنفوشية – في المعتقدات الصينية القديمة – وتعني (الطريق) أي طريق الطبيعة والاتزان بين عناصر الكون المتصارعة ، عدا عنصرين أساسيين غير متصارعين متفاعلين في جدلية أزلية وهما (الين) – العنصر الأنثوي الإيجابي – وعنصر (اليانغ) – العنصر الذُكوري السّلبي الرافض . والوئام الذي يسود بينهما ، والذي يمكن الوصول إليه عبر الطريق (طريقة طبيعية)، تأتي بالسلام والاتزان والتناسق ، ولا يجب التحدث عنه كثيراً .

وقد فصّلتُ شرح هذه النقطة بالذات ، في دراسة نشرتها الآداب الأجنبية (العدد 43 – 44 تاريخ 1985 / 12دمشق) حول شعر (ماوتسي– تونغ) وقصيدتي (تسو و الشّي) الصينيتين القديمتين .

أما البوذية : وبالتحديد بوذية (الزّن) – Zen – التأملية ، التي تتمثل في تجربة الاستنارة (بودي) التي أوصلها (بوذا) ، فهي تهدف إلى إيقاظ (بوذا) المتواجد في النفس البشرية ، الأمر الذي يؤدي إلى تحقيق الذات من خلال الحياة والعمل اليومي عن طريق ضبط النفس والولوج إلى جوهر الأشياء بالحدْس وليس بالعقل ، حيث تُفضي هناك إلى الكون الكامن في الأشياء . وهو التعبير الصادق عن الرؤية العميقة ، ومنها يأتي شعور التّوحد مع كل شيء حي : العطف على المخلوقات الوَضيعة ، المعرفة بالفناء والديمومة في آن واحد معاً .

هذه العناصر الثلاثة ، إلى جانب عوامل شتى ، غالباً غير منطوقة ، كالتبسيط في الأشكال ، الذي يصل إلى حالة متقدمة في الفن والقصيدة والبناء ، والتي تَزامَن ظهورُها في القرن السادس عشر مع ظهور قصيدة (الهايكو) ، تجد التعبير عنها في الشعر الياباني .... ولكن ... لا تَبحْ بسرّكَ للرّيح !

الحقّيقةُ العليا لا شكل لها .
فلو لم يكن لها شكل البتّةَ
لا توجد عندها إمكانيةٌ
لتُظهِر نفسَها كحقيقةٍ .

المبدأ الأعلى لا كلام له
فلو لم يكن هناك كلماتٌ البتّةَ
مِن خلال ماذا يمكن لهُ
أنْ يتجلّى كمبدإٍ ؟

هذه القصيدة ،المكتوبة على طريقة (الزّن) منقوشةٌ على تمثال حجري "لبوذا"من العام 746 م .

قد يقول البعض : حسناً لقد فهمنا النصَّ هذا ولكن ماذا يمكن أن تقدم أو تؤخر كلمة (الزّن) تلك لي وللقصيدة ؟

الواقع أن إدراج كلمة (زِنْ) لم يكن اعتباطياً ولا (فذلكة) كما قد يتبدّى للبعض ، وإنما هي شارةٌ - رمزٌ (كود) أقدّمها للعارف لأنه حتماً سيقرأ ، من خلال هذا المفتاح المعرفي ، النصَّ بشكل مغاير وبأكثر عمقاً وأشملَ أفقاً . كما أنني أعتقد أن علينا بذل جهد أكبر لفهم أدب الشعوب الأخرى وفلسفاتهم وبخاصة فلسفة الشرق الأقصى والمتوسط ونحن أقرب إليهم تاريخياً وفكرياً من فلسفة الغرب ، إن صحّت التسمية الآن ، بعد ما بات يسمى : " النظام العالمي الجديد" .

لو أنني ذكَرتُ طريقةَ (السّريالية) _ أندريه بريتون _ أو الوجودية (ج بول سارتر) ... إلخ لفَهِم الجميع فوراً ماذا يعني ذلك ، ولكنهم يتهمونك بالغموض إن تحدثت عن رمز ومعتقد يعيشه ، حتى الآن مئات الملايين من البشر الذين هم جيراننا أيضاً بل و يأخذون عليك، ربما ، استعمالك كلمة (إنكيدو) وهو من صميم تراثنا الرّافدي القريب جغرافياً ونفسياً منا وإن كان ينتمي إلى الزمن القديم.

ولكن ماذا عن (الزّن) هذا ؟

يمكن أن أتحدث وأن أكتب الكثير حوله بالطبع ، ولكنني سأكتفي بتقديم شرحٍ بسيطٍ وسريعٍ ، لنرى كيف يخدم هذا الشرحُ فهمنا للنص المذكور أعلاه بشكلٍ أفضل :

كلمة الزن (Zen) هي اختصار لكلمة " زينًا " (Zenna) وهي القراءة اليابانية للكلمة الصينية

(شا ، أن)(Ch ، an) التي هي بدورها تعبير عن كلمة (دْهيانا) (Dhyana) وهي من اللغة السّنسكريتية (الهندية) المعبرة عن جمع الأفكار والغوص في التأمل .

وقد نشأت فلسفة الزن _ وهي في جوهرها درب الكشف ، الإشراق أو التنوير وتعلُّم ممارسة الجلوس في هدوء كامل والغوص في التأمل ، وهي ليست في الواقع (دين) أو عبادة ، على الرغم من أنها قد تبدو كذلك .

نشأت هذه الفلسفة أو المدرسة القائمة على مبادئ بوذية _ ماهايانا (Mahayana) في الصين في القرن السادس والسابع الميلادي ، من خلال وصول بوذية (دْهيانا _ Dhyana) عن طريق بودي _ هارما (قادمة من الهند) وتفاعلها مع (التاوية - الطّاوية) - (Taoism) ، وإذا تساءلتَ الآن عن(التَّاوية) هذه فعليك أن تعرف أنها أقدم كتب فلسفة الصين المكتوبة بقالب شعري في واحد وثمانين فصلاً ، من القرن السادس قبل الميلاد ، من قِبَل (لاوتان) ولقبه (لاوتز) ، وهي مترجمة ومشروحة بالعديد مِن لغات العالم منذ القرن التاسع عشر ، وحتى باللغة العربية هناك ترجمة بعنوان (التَّاو _ نصوص مِن الفلسفة الصينية القديمة) ترجمها المرحوم " هادي العلوي " وصدرت الطبعة الأولى منها عام 1981 عن (دار ابن رشد) في بيروت . وتستطيع هناك أن تقرأ ، وبالعربية ، كيف انتقلت التَّاوية مِن مبدأ فلسفي خالص إلى(ديناً طقوسياً مشوباً بالفلسفة والتَّصوف) وأنها ديانة الخلاص للفرد الصيني الرازِح تحت ثقل (نفقات) طقوس الكنفوشية ، باهظة التكاليف ، وأنها تعني (الصراط) وتصبح (المبدأ والمآل) .

عليك الآن أنْ تعود إلى آخر كلمة ترجمتُها للقصيدة أعلاه ، فتجد أمامك (المبدأ) وقد اتخذت بعداً آخر وعندما تعرف أنّ (التَّاو) يشكّل (القانون الطبيعي أو الكيان الذاتي للأشياء) ويشبه اللَّوحة ، غير المنقوشة على حد قول(لاوتان) ، وأن(التَّاو) مقابلٌ لمفهوم (الباري) والعقل الأول والمحرك الأول وطاقة فيضٍ (أفلوطين الأول _ أرسطو _ فلاسفة الإشراق المسلمين) _ وذلك على الرغم مِن عدم تعامل (التَّاو) مع الألوهية _ عندها سينفتح أمامك أفقٌ أبعد لفهمٍ أشملَ ، وبما أن مبدأ الشيء _ حسب الفلسفة الإسلامية _ هو طبيعته ، فإن(التَّاو) يستقر في صميم الكون ، داخل المجرّات وليس خارجها تستجيب له الأشياء تلقائياً ولكن ليس في ذات (التَّاو) بل في الاتجاه الذاتي إلى الحركة مِن خلال المبدأ _ المبدأ مرة أخرى _ وبالتالي ... فإن بقاء (التَّاو) وسط المتغيرات مرهون بدأبه الأزلي على التغيير وليس في الثَّبات _ كماهِيَّاتِ أرسطو _ وبالتالي أيضاً فإن الكائنات هي استطالات للمبدأ(!) وهي لا تُنقِص منه شيئاً . ومِن هذا التناوب في قوة استطالة المبدأ (!) مِن هذا الفعل المتناوب الخفي تنشأ السماء والأرض والهواء الأوسط (تْشي) وعندها يتدخل مبدأ

هام في الفلسفة الصينية القائمة على التوازن الكوني مبدأ (الين) و(اليانغ) _ السالب والموجب _ الذكر والأنثى ... إلخ .

إذن (فالمبدأ) ليس روحياً بقدر ما هو ماديٍ لا يُدرك ، بسبب صِغَره المفرط ، وهو الكائن المادي السابق للمادة الأولى وقد أحسنَ الأستاذ المرحوم " هادي العلوي" عندما شبهه (بصفة البسيط) عند الشيرازي .

طبعاً لن يتيح لي المكان الآن الاستطراد في شروحات أكثر حول هذا الموضوع ؛ بل حول كلمة واحدة في القصيدة ، وإنما أردت من خلال ذلك _ كما فعلت ذات مرة عندما قدمت في عدد خاص بالأدب الصيني مِن الآداب الأجنبية العدد 43 _ 44 / 1985 ص 201 شرحاً مطولاً لكلمة تعني(السلام) وهي في الواقع أبعد بكثير ، لأن لها علاقة بمفهوم(التوازن) _ أردت أن أعطي مثالاً للمتعة والمعرفة التي يمكن لنا أن نستمدها مِن قراءة مثل هذا الشعر الغريب علينا .

وقد صدر في أواخر العام 1991 كتابي ، عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق ، (فصول السنة اليابانية) _ قصيدة الهايكو والتّانكا _ وفيه مدخلٌ موسّعٌ حول الموضوع ، قد يفيد قارئ هذا الشعر الممتع والمثير للدهشة أيضاً ، إلى جانب كتب أخرى تتعلق بالموضوع .

لمحة عن العهود الثقافية في تاريخ اليابان :

1 – عهد (نارا) ـ Nara ـ :

حمَلة الثقافة فيه هم نبلاء البلاط وكبار الرهبان . أسطورة كوجيكي (Kojiki) - من العام 712 م . (الأعوام بالتاريخ الميلادي) مجموعة الشعر القيصرية المسماة مانيوشو(Manyoshu) عام – 759 وتحتوي على (4171) قصيدة (تانكا) وهي مختارات شعرية لـ (631) شاعراً ، وتكون غالباً أناشيد غزلية .

2ـ عهد (هيبان) – Heian ـ :

العاصمة هيان – المسماة اليوم كيوتو (Kyoto) بين (794 – 1184) ، وهي مدينة ساحرة الجمال بين الغابات ، كما رأيتها .

حمَلة الثقافة : نبلاء البلاط وكبار الرهبان – تأثيرات ثقافية صينية _ مجموعة الشعر القيصرية المسماة كوكينشو (Kokinshu) وتقع في عشرين مؤلفاً – متابعة انتشار الأفكار البوذية في اليابان .

3 – **عهد (كاماكورا)** – **Kamakura** ـ :

المركز السياسي للإمبراطورية في (كاماكورا) (1186 – 1332) . انتقال السلطة إلى أيدي طبقة المحاربين (ساموراي) والإقطاع – شعر الفروسية .

ظهور مجموعة شن كوكينشو (Shin Kokinshu) الشعرية وتحتوي على 1980 قصيدة – ظهور اتجاه بوذي جديد .

4 – **عهد (موروماشي ـ مومویاما)** - **Muromachi**:

Momoyama (1332 – 1603) - حروب أهلية بين النبلاء – حركة إصلاح في المعتقد البوذي.

5 – **عهد (إيبدو)** – **Eyedo** :

العاصمة السياسية في (إيبدو) ، وهي (طوكيو) اليوم – توحيد الإمبراطورية من خلال سلالة بيت توكوغافا (Tokugawa) بشخصية شوغون (Shogun) وهو الحاكم العسكري العام.

صدر كتاب للمؤلف الأمريكي (جيمس كلافل) (James Clewell) بعنوان (شوغون) يتحدث عن دور الحاكم العسكري هذا ، وصوّرت الأحداث في مسلسل تلفزيوني شائق ، شبه تاريخي .

القيصر أمسى الآن شخصية اعتبارية فقط ورئيساً روحياً للإمبراطورية – حكم بوليسي – سيطرة طبقة المحاربين – نشوء الطبقات الشعبية في المدن – إغلاق البلاد – ظهور امتداد الشعر على طريقة (الهايكو) وظهور مسرح كابوكي (Kabuki) الشهير – والرسم بطريقة أوكيو (Ukiyoe) – شعر (جديد) باللغة الشعبية .

6 – **عهد (طوكيو) – Tokyo ـ :**

منذ العام 1868 – العاصمة طوكيو – (إريدو سابقاً) - انفتاح البلاد – إصلاحات في الإمبراطورية ، من خلال القيصر ميجي (Meiji) (1868 – 1912) - شاعر الـ (تانكا) الشهير ، وبطل الحرب اليابانية الروسية 1905 أيضاً– دخول البلاد تحت تأثيرات أوروبية – التصنيع – زيادة التأثيرات الأمريكية بعد الحرب العالمية الثانية ، ومنذ العام 1946 ؛ أي بعد انكسار اليابان في الحرب العالمية الثانية ، وإلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما وناغازاكي .

حول أسماء الأشخاص :

بعكس ما هو عليه الأمر عندنا ، يوضع اسم العائلة قبل الاسم الشخصي ، كما عليه الأمر في البلاد الأوروبية .

اسم الشاعر الذي يذكر هو اسمه الشخصي وليس اسمه العائلي وعليه فاسم الشاعر (عيسى) Issa هو اسمه الشخصي واسم العائلة هو : كوباياشي (Kobayashi) ويوضع قبل اسمه الشخصي ، والشاعر شيكي (Shki) اسمه العائلي مازا أوكا (Masaoka) والشخصي شيكي .

إذا انتهت الأسماء بالمقاطع التالية :

(Jo,- Mi,-ko) الخ فإنها تعني أسماء نساء مثل \ Akiko – Chiyo-Mi . Sono- Jo

ملاحظات

حول بعض خصائص اللغة اليابانية وطريقة لفظها وترجمتها :

اللغة اليابانية القديمة لم تعرف إلاّ الحروف الصائتة القصيرة والمقاطع المطلقة . وليس فيها تشديد على الحروف ، أو تبادل بين المقاطع القصيرة والطويلة وكذلك لا توجد في الشعر قافية ووزن. لذلك كان لا بد من وضع فواصل بعد عدد معين من الحركات الصوتية ، لتمييزها من اللغة المحكية العادية في حالة كتابة الشعر .

وإنّ كلمة (أوتا – Uta) التي تعني القصيدة تعني أيضاً النشيد (الأغنية) مما يدل على أنها كانت ، كما هو الحال اليوم ، تُلقى مغناة كالترتيل وكالتجويد عندنا . اللغة اليابانية لا تعرف الجمع إعرابياً أو اسم الجنس . وبخلاف اللغات الأوروبية التي تَسند الفعل إلى الفاعل فإن اللغة اليابانية هي لغة سياقية حيث تنشأ الجملة من الفعل ، لأن المهم فيها هو ماذا يحصل وليس من الذي يفعل شيئاً ما . وفي الشعر وبخاصة في قصيدة (الهايكو) يشتد التوجه نحو الّلامحدودية والإشارة السطحية العابرة ، و إن مميزات اللغة هذه تُستعمل بشكل مقصود كعنصر فني في بناء القصيدة ، وهذا ما يجعل صعوبة الترجمة إلى اللغات الأخرى تصل إلى حدود قد لا تسمح أبداً بالترجمة الدقيقة لعدم وجود كلمات رديفة أو متقاربة للتعبير عن الرمز المقصود ، من دون أن تغير الكثير من معالمه طبعاً ، كلوحة الحبر الصيني اليابانية الشفافة ، نريدها أن تنقل إلى لوحة زيتية مثلاً ، ناهيك عن الصعوبات الأخرى الكامنة بخاصة في قصيدة (الهايكو) الوثيقة الارتباط بالطبيعة وفصولها وعناصرها حيث لا يوجد مثلاً اسم رديف لنوع ما من الطير أو الزهر المحصور وجوده هناك ، وإن كان يوجد طبعاً ، في القواميس العلمية ، أسماء لها باللغة (اللاتينية) ، إلا أنها ، لا يمكن استعمالها في ترجمة قصيدة شعرية ، مما حدا بالكثيرين ، ممن عملوا في ترجمة الشعر الياباني ، إلى اختيار ما يمكن له أن يترجم ويفهم فقط ، والاستغناء عن الكثير غيره بسبب الصعوبات المذكورة .

وتجدر الإشارة هنا إلى وجود الملايين من قصائد (التانكا) و(الهايكو) التي تضمها آلاف المجموعات الشعرية في اليابان ومنذ القديم .

وكانت هذه الترجمات لا تخلو من الشرح المطوّل غالباً ، حتى يتمكن القارئ أن يفهم على الأقل ما فهمه المترجم من هذا الشعر الشفاف كثيف المحتوى بشكل مدهش.

إن الطريقة المعتَمدة في الترجمة واللفظ المسماة بطريقة هيبورن (Hepburn) استطاعت أن تيسّر على المترجمين الأوروبيين خاصة ، أعمالهم في ترجماتهم عن اللغة اليابانية ، وذلك بلفظ الحروف الصائتة كما في اللغة الألمانية أو الإيطالية والحروف الصامتة كما في الإنجليزية ، الصامتة المزدوجة تلفظ دائماً منفصلة عن بعضها

البعض Je = j – e , ue =u –e ,oe = o – e الخ ...

حرف (Y) هو دائماً ساكن مثل (يوكوهاما – Yokohama) .

حرف (J) مثل (جاز – Jazz) .

حرف (Ch) مثل (شيكاغو - Chicago) .

ملاحظات من المترجم حول الترجمة :

- تمت الترجمة عن اللغة الألمانية ، وكما في كل ترجماتي السابقة عنها ، سواءً ما يتعلق منها بالأدب بعامة أم بالشعر الألماني بخاصةٍ أو الشعر الصيني أو الياباني ، فقد عمدت إلى الالتزام الكامل ليس بالمعنى فحسب وإنما أيضاً بتوزيع الكلمات على الأسطر ، إلاّ فيما ندر ، وهو أمر هام _ كما _ أرى في ترجمة شعر " الهايكو " أو "التّانكا " ، وكذلك بعلامات التنقيط كما وردت في الأصل .

- أضفت إلى النص الأصل – وفي أضيق نطاق - ضمن هلالين ( ) كلمات لا بد منها لفهم النص الأصل أو لصياغة الجملة استناداً إلى البيان العربي .

- الكلمات والعبارات الواردة في النص بلون أسود مثل أسماء الشعراء والمجموعات الشعرية والمدارس الشعرية وبعض الأماكن والأحداث والتواريخ ، وضعت من قبلي لتسهيل البحث في الموضوع ولإبداء أهميتها أيضاً .

- الشروحات التي وضعتها في أسفل الصفحات مقتضبة ، ويمكن للمهتم متابعتها .

- الكتاب المعتمد في البحث والترجمة (الزّن في فن الشعر) هو للشاعر - الفيلسوف (توشيمِتْسو هازومي) ، وهو موجه أصلاً من المؤلف الياباني للقارئ الأوروبي الذي يعرف غالباً ما يكفي عن اليابان وأدبها ولهذا مهدت للقارئ العربي بتقديم ما يلزم من المعلومات مثل العصور الثقافية وخصوصية اللغة وترتيب أسماء الشعراء مع التواريخ ...الخ آملاً أن أسهل عليه الأمر .

- لعل الصعوبة التي واجهتني في ترجمة هذا الكتاب كانت في صياغة الجمل

والمفهومات الفلسفية وما وراء الفلسفية والتأمُّلية الفكرية ولهذا عمدت إلى الاستعانة بالمصطلح الصوفي ، كما نعرفه ، كمعادل شبه موضوعي للفكرة الأصل التي تنبثق من ينابيع ثقافية قصيّة عنا ، ومنغلقة مغلّقة ، بطبيعتها ، آملاً أن أكون بذلك قد أوصلتُ أقصى ما يمكن من الفكرة الأصل .

(الزِّن في فن الشعر – الياباني –) للشاعر –الفيلسوف (توشيمِتْسو هازومي): ترجمته عن الألمانية ، وصدر عن وزارة الثقافة في دمشق عام 2007 – آفاق ثقافية – الكتاب الشهري 51 .



<u>لوحة الغلاف</u> (الزِّن في فن الشعر – الياباني –) للشاعر–الفيلسوف (توشيمِتْسو هازومي) :

(شعر " هايكو " بريشة الشاعر الكبير " ماتسو باشو ") يقول النصُّ :

في " كيوتو " أنا (الآن)
ولكن عندما أسمع صُراخَ طائر الليل
أحِنُّ إلى " كيوتو "

مدخل إلى :

قصيدة التانكا (Tanka)

(التانكا) – أي القصيدة القصيرة – أو المسماة بـ (واكا - Waka) المستمدة من الشيِّ (Shi) ، أي القصيدة الصينية – هي الأقدم من الشكلين الذين نحن بصدد الحديث عنهما ، إلى جانب قصيدة الـ (هايكو).

نعثر عليها في الوثائق المسماة بـ (كوجيكي – Kojiki) – وهي وثائق النصب التذكارية القديمة في اليابان – من العام 1712 ، وكذلك في (مجموعة العشرة آلاف صفحة) المسماة بـ (مانيوشو – Manyoshu) من العام 760 م . هذا النط الشعري كان سائداً في بلاط القياصرة ، حيث الحاشية والرهبان المتمكنون من اللغة . وقد حافظ الطابع البلاطي في قصيدة (التانكا) على تأثيره حتى اليوم ، حيث يوجد الآن ، في البلاط الإمبراطوري ، دائرة تُعنى بفن الشعر ، وحيث كان الإمبراطور الراحل هيرو – هيتو ، هو عالماً وشاعراً يقيم في مطلع كل عام جديد ، مسابقة للشعر على طريقة (التانكا) ، يعطي هو موضوعها ، ويمكن لأفراد العائلة الملكية المشاركة فيها . وتعطى الجوائز للفائزين ، وتلقى القصائد الفائزة في حضرة الإمبراطور.

لاقت قصيدة (التانكا) رواجاً هائلاً ، حتى إنّه يوجد منها الملايين ، التي كانت تحفظ في القصر الملكي ، وفيما بعد جمعت في مجموعات خاصة لدى المثقفين ويوجد منها آلاف المجموعات. وما تزال الصحف الأدبية المختصة تنشر قصائد (التانكا) يومياً .

من الطريف الإشارة إلى مدى انتشار هذا اللون من الشعر ، حيث ترك القيصر (ميجي – Meiji) الذي حكم ما بين 1868 – 1912 أكثر من مئة ألف قصيدة من نمط " التانكا ".

في مطلع القرنِ الرابع عشر انتشرت عادةٌ اجتماعية بين أوساط الشعراء والمثقفين وهي نظم قصيدة الرِنجا (Renga) – أي قصيدة السلسلة المترابطة – وهي عبارة عن صياغة(بناء علوي) جديد لبناء سفلي معروف الموضوع ، وتم وضع بناء سفلي (أي موضوع جديد مقفل) له وهكذا دواليك ، ومن هذا التطور والتلاعب (العروضي)– إن صح التعبير – تطورت قصيدة (الهايكو) .

مدخل إلى :

قصيدة الهايـكو (Haiku)

هـذا الـنمط مـن الـشعر الياباني تطور من قصيدة (التانكا) وذلك بأن حذف منها البـناء الـسفلي — أي الـسطرين الأخيريـن الـذين يحتوي كـل مـنهما على سبعة مقاطع صوتية — وبقـي البـناء العلـوي — أي الأسـطر الثلاثة الأولى، ذات الـسبعة عشر مقطعاً صوتياً .

في بـادئ الأمر كانت المحاولة هي تكثيف القصيدة عن طريق تقصيرها والسعي نحو دقة التعبير . وفي القـرن الخـامس عـشر ، وتحت تـأثير التعليمات الفكـرية لمذهـب :ـ زن (Zen) سـعت القـصيدة لتحقـيق تـأثيرات أدبـيةـ — فُنية معيـنة : اللاّمتناهـي ـــ اللامحدود ـ اللامنطوق ـ المستثنى والرمز .

كانت فـترة ازدهـار قـصيدة (الهايكـو) الكلاسيكية في القرن الـسابع عشر حيث ازدهـرت أيضاً أفكار الزن — البوذية واللوحات المرسومة بالحبر الصيني .

كـان بعـض شعـراء (الهايكـو) رسامين في ذات الوقت مثل (بوزون — Boson) (1715 - 1783) أو رهباناً ، كراهب مذهب (الزن) كبير شعراء الهايكو ، ماتسو باشـو (Matsu Basho) (1644 - 1694) . ونظراً للمكانة المرموقة التي يحتلها (باشـو) في الـشعر اليابانـي ، وبخاصـة في شـعر (الهايكـو) ، فقـد يكـون مـن المفـيد الاستفاضة ، بعض الشيء في الحديث عنه .

ولد (باشو) عام (1644) في قرية (أوينو) من مقاطعة (إيجا) في اليابان .

ومـع أن اهـتماماته الـشعرية كانت مبكـرة ، إلاّ أنه دخـل في خدمـة أحـد الـسادة الأغنياء المحليين كمحارب (ساموراي) : وبعد موت سيده ترك طبقة المحاربين هذه ، ذات الامتيازات العديـدة ، لـيدخل طبقة الـشعراء . سافر إلى (إيدو) العاصمة (حالاً طوكيو) حيث لقي شهرةً واسعةً . وابتدأ عام 1679 بكتابة شعر (الهايكو) ، في عام 1684 قـام بـأولى رحلاتـه العديـدة إلى شمـال اليابان وكتب عملاً أدبياً هاماً (الطريق الـضيّق إلى الـشمال العمـيق) الـذي يحـوي انطباعاته الـشعرية الـتي صـاغها على نمـط (الهايكـو) وعلـى نثر فني جميل زوّد فيه القارئ بخلفية تلك القصائد . عاش (باشو)

حياة بسيطة في صومعة عارية ، وفي كوخ مصنوع من أوراق موز الجنة المسماة (باشو) ، ومنها أستمد اسمه الأدبي وكان اسمه الحقيقي (ماتسو ميونيوفوزا) . وتوفي في العام 1694 م .

وكما كانت مدرسة مذهب (الزن) Zen البوذية تُعلّم بأن كل شيء في العالم الخارجي ، هو شكل زائد للحقيقة الوحيدة ، أي (لبوذا) فإن كل شيء مهما صغر ، وكان بسيطاً ، _ في العالم الخارجي _ وزائلاً ويبدو بدون أهمية ما ، فإنه يجب أن يُنظر من خلاله إلى عمق طبيعة الكون . وهكذا كان على الرسام ببضع لمسات متقنة ، وعلى الشاعر من خلال ثلاثة سطور بسبعة عشر مقطعاً صوتياً فقط ، أن يُظهر من خلال عمله هذا ، المقطع الصغير من العالم المرئي أي الشيء المراد إظهاره نفسه ، وكذلك الشيء الأكبر بكثير وهو الحقيقة الكامنة خلفه والتي ستتجلي أمام من يستطيع استيعابها .

وهكذا كان على قصيدة (الهايكو) الجيدة ، غالباً ، أن تقدم ، إلى جانب الصورة المثيرة الظاهرة للعيان ، معنى خفياً عميقاً أو أكثر وراء السطور ، كما هو الحال في الضوء الذي يعطي انعكاسات شتى مغايرة للأصل ، عندما تخترق من زوايا عديدة ، قطعة الماس . ولا بد للكشف عن هذه الجوانب الخفية في القصيدة من معرفة دقيقة للرمز وللعادات وللتاريخ الياباني ، وهنا تكمن صعوبة ترجمة قصيدة (الهايكو) إلى اللغات الأخرى . وربما استدعى الأمر شرحاً لخلفيات القصيدة لا بد منه أحياناً .

إن (الهايكو) بالتحديد ، هي القصيدة ذات الأسطر الثلاثة والمقاطع الصوتية السبعة عشر التي تحتوي على صور من الطبيعة أو انطباعات عنها في المركز الأول ، وبذلك فإن موضوعها ، بخلاف قصيدة (التانكا) ، محصور بدقة بالطبيعة بفصولها الخمسة وما تضمنته من طقوس ، وعادات ونبات وحيوان وغيره والتي لا بد من تسميتها أو الإشارة إليها على الأقل ، حتى يستطيع القارئ أو السامع أن يتآلف مع المناخ المطلوب .

لا بد هنا من الإشارة إلى نمط شعري نشأ في القرن السابع عشر يتقيد شكلاً بقصيدة (الهايكو) ولكن محتواه هو العلاقات الإنسانية في محيط المدينة وهو محتوى

هزلي – ساخر ، غير أنه لايصنَّف في ديوان الشعر الياباني ضمن نطاق الأدب (الأصيل) هذا النمط يعرف باسم سينريو (Senryu).

نظراً لأهمية (مطلع العام) في الشعر الياباني سأورد حوله بعض المعلومات :

مطلع العام

مطلع العام يشكل مناسبة مهمة للشاعر الياباني . ويقع تقريباً في مطلع شباط – فبراير من التقويم الغربي المعاصر بعد أن ألغي التقويم الياباني القديم في العام (1878 م) .

في الأماكن المحمية ، أحياناً تحت الثلوج تبدأ بعض أشجار الخوخ بالإزهار .

يوم مطلع العام هو كل العام تقريباً :

يوم ذكرى الطبيعة – والأمة – والوطن – حيث يتجدد الوعي عند الإنسان بطيبة البشر ودعم آلهة الأجداد له ورحمة (بوذا) المنقذ .

الوحدة بين الماضي والحاضر والمستقبل هي القاعدة التي تقوم عليها كل أشعار مطلع العام .

كل ما سيتلو الآن من كلام وأفكار واستشهادات شعرية يعود إلى المؤلف (هاسومي) وليس من دراستي (د. شاكر مطلق) .

شكل وموضوعات الشعر الياباني:

حتى أعطي انطباعاً عن الشعر الياباني ، يجب عليّ بدءاً أن أتحدث قليلاً عن اللغة اليابانية . إنها (لغة) متعددة المقاطع تحتوي على 47 صوتاً ، خمسة منها صائتة – (حروف المَد) (vokal). نحن لا نتحدث عن أبجدية ، إنما عن نظام مقطعي ، يسمى في لغتنا (أي – رو – ها I_ro_ha) ، (ينجم عنه) بعد المقاطع الثلاثة الأولى ترتيب المقاطع (التالية) مما يؤدي إلى نشوء (بيت) مقطَع للتذكر يتعلمه (يحفظه) كل طفل ياباني عن ظهر قلب . إذا كتبَ المرءُ (النظامَ) في ثمانية صفوف ، بشكل تتناوب فيه المقاطع السباعية مع المقاطع الخماسية فيستطيع (عندها) أن يقرأه

(ببساطة) هكذا .

1. I-ro ha ni-ho-he do	(=7 - مقاطع - Silben)
2. chi-ri nu ru wo ,	(= 5 Silben)
3. wa-ga yo ta – re zo	(= 6 Silben)
4. tsu-ne na-ra mu ,	(= 5 Silben)
5.wu-wi no o-ku-ya-ma	(= 7 Silben)
6. ke-fu ko-e te ,	(= 5 Silben)
7. A-sa-ki yu-me mi shi	(= 7 Silben)
8. E-hi mo se zu .	(= 5 Silben)

الترجمة كلمةً كلمةً (وليس حرفياً لعدم وجود الحروف كما رأينا أعلاه (في اليابانية) :

1 . سطوةُ الألوانِ تجعلني أُعاني .
2 . كيفَ تَشْحُبُ !
3 . في عالمنا
4 . ما هو الدائم ؟
5 . جبالُ وجودٍ عميقةٌ
6 .عبرتُها اليومَ
7 . وأحلامها المجوَّفةُ لا تبعثُ النشوةَ أبداً في روحي .

أرغبُ هنا تقديم ترجمتين (للنص أعلاه) :

الترجمة الأولى :

ما يزهرُ بعبيرٍ قويٍّ

عليه أن يتلاشى قريباً

ما الذي يمكن له ، في هذا العالم ،

أن يكونَ ثابتاً ؟

خَلْفَ آخرِ جبالِ هذا العالمِ

لا يوجدُ حُلُمٌ عابرٌ

ولا (توجد) نشوةٌ .

الترجمة الثانية :

هذا العالم الظّاهريُّ

ليسَ ثابتاً

هذه الحياةُ(هي) مقدّمةٌ

للأشياء .

حيث تتوقّفُ تماماً

في البدءِ هدوءٌ كاملٌ

يضمنُ وحدهُ

السعادةَ الأصيلةَ .

أتركُ لقرائي أن يقوموا بتقييم الترجمات الثلاث .

لقد قمت بترجمة هذا البناء المقطَعي سطراً فسطراً وآسف أنني لم أستطع ترجمته كلمة فكلمة . مسحة الحزن في هذه الأبيات تأتي من كون القصيدة تستمد (أفكارها) من جزء من العقيدة البوذية المسماة " سوتْرا – **Sutra** " التي تتحدث عن عدم ديمومة الحياة . الشاعر المعروف لدى الشعب باسم " **كوبودايْشي - Kobo Daishi** " ،

المتوفى عام 835 م هو الذي استطاع أن ينجز بطريقة عبقرية استعمال المقاطع 47 (التي تتشكل منها اللغة اليابانية) من دون أن يكرّر استعمالَ واحدٍ منها .

قواعد فن (البيت) الشعري الياباني هي في منتهى البساطة ، لا تتطلب قافية ولا قدراً (معيناً) من المقاطع (الصوتية) . المميّز فيها يكمن في كون السطور تضم بالتتالي سبعة أو خمسة مقاطع . كيف لهذا التتالي وحيد الإيقاع (المملّ) أن يبدو (برغم ذلك) موسيقياً لآذاننا ؟ ، هو سؤال يحتاج إلى بحث علمي . برغم ذلك أريد أن أفترض وجود إمكانية لتسويغ علمي لكيفية تأثير هذا النظام غير المتغير من زمن ما قبل التأريخ وحتى اليوم ، حول كيفية تأثيره الموسيقي (علينا) .

المطلب الثاني الهام يُلزم المرءَ (الشاعر) بعدم استعمال الكلمات الغريبة إلاّ في مجالٍ ضيقٍ وبعدم استعمال الكلمات النابية (السّوقية) في الكنز اللغوي . إن اختيار الكلمات مرتبط بتلك الكلمات المتفق على جودتها منذ القديم ، لأن الأمر هنا يتعلق بشكلٍ خاص بالتعبير عن الشعور الياباني (المتميّز من غيره). إذا كان المرء – إذن – راغباً في كتابة قصيدة عن اختراع حديث لم يكن موجوداً في القديم ، يترتب عليه أن يخلق تعابير جديدة من الكلمات البسيطة القديمة . إنّ التقدّم الحديث وضع صفاء لغة الشاعر الياباني على مِحكّ التجربة بقسوة ، ويروى أن الشعراء في الزمن القديم كانوا يتذمّرون من عدم وجود اسم ياباني أصيل لزهرة الفتنة" كريزانتيم – Chrysantheme " .

القوانين التّقنية التي يَستند إليها صُنع القصيدة هي إذن في منتهى البساطة : يختار المرءُ كلمات تقليدية (قديمة) يكتبها في سطور متناوبة الطول ، سبعة مقاطع يتلوها خمسة (وهكذا دواليك) ويستطيع بذلك أن يكتب قصائد متفاوتة الطول حسب ما يرغب . لكن منذ البدء امتازت القصيدة ذات السطور الخمسة بتتالي المقاطع على الشكل التالي خمسة ، سبعة ، سبعة ، سبعة مما يشكل 31 مقطعاً . هذه القصيدة المميزة اليابانية المسماة " أوتا – **Uta** " أو " تانكا – **Tanka** " تتشكل إذن من 31 مقطعاً ، تشكّلُ بدورها – ربما – دزّينةً واحدة فقط من الكلمات ، من هذه السطور الخمسة تشكّلُ السّطورُ الثلاثةُ القسمَ العلويّ من نصْفِ(البيت) ، بينما يشكّل السطرانُ الأخيران الجزءَ السُّفليّ منه .

إن لقِصَر القصيدة اليابانية معنىً كبيراً . يوجد هناك أيضاً قصائد طويلة غير أنها نادرة جداً . ملحمةٌ من الأبيات (الشعرية) التي تستحق هذا الاسم لا وجود لها . المشاعر المميَّزة تسمح بالتعبير عنها بشكل أفضل من خلال كلمات قليلة ، ثمّة كلمات تُقول من خلال التّداعي والرّبط ومن خلال اللّحن أكثرَ مما هو موجود في المعجم . هكذا يمكن لنا على سبيل المثال من خلال أسماء مماثلة وكلمات ذات لحن مماثل ومعنى مغاير أن نعبّر عن حالات شعورية داخلية فينا ، في الوقت الذي لا تمتلك (هذه) الكلمات المستعملة معنى نفسياً خاصاً بها .استناداً إلى قِصَر (النص الشعري) لا بد من خيار في المادة (المنتقاة للقصيدة) . يكاد المرء لا يتصور وجود قصيدة يابانية تتحدث عن نجم عملاق يدور في السماء ويملأ الفضاء اللاّمحدود بشعاعه ، بينما يوجد ألاف (الأبيات المكتوبة) حول القمر . أحياناً يتم وصف مشاعر رقيقة .

في (مجموعات) المختارات الشعرية (أنطولوجيا) تتصدَّر " قصائدُ فصول السنة اليابانية " مركزَ الصّدارة [1] تليها قصائد الحب والعطف (على الآخرين) . في الأشعار العديدة حول الطبيعة ، حول الأزاهير والطيور في الربيع ، حول القمر والحشرات في الخريف ، حول الثلوج والجبال في الشتاء ، حول الأنهار والغيوم في الصيف ، يستطيع المرء أن يرى أن ما يهم (الشاعر) الياباني الإمساك بالأمور الصغيرة وبالتفاصيل ، من خلال وصف الأمور الخارجية تتبدى الأفكار الداخلية ، التي يتحدثون عنها نادراً في الشعر . أحياناً تكون " القصيدة " مجرد شارة بالإصبع إلى جسم ما ، أو مجرد زفرة فقط . على المرء أن يفكر ضرورة بذلك الذي لم يُكتب في " القصيدة " وأن يقرأ (ما هو كامنٌ) بين السطور .

" القصيدة " اليابانية ، التي كانت في الأصل تغنّى ، أصبحت مع مرور الزمن تكتب وتتوجه نحو الذوق الأدبي . طبعاً ظلت(القصيدة) تنال الرعاية في أوساط الطبقة المثقفة ، لتحتل مكان رسائل الحب .

([1]) انظر كتابنا (فصول السنة اليابانية) الصادر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق سنة 1990 .

بإمكان الياباني ، بحق ، أن يكون فخوراً بقوة تعبير لغته . كم من الكلمات والمقاطع تلزم للتعبير عن فكرة يُعبَّر عنها في اللغة اليابانية بواحد وثلاثين مقطعاً (صوتياً) وربما باثنتي عشرة كلمة ، (فقط) ، وكم يلزم من (كلمات) لذلك في الألمانية ، الإنكليزية أو الفرنسية ؟! . إذا كان الشعر بعامة ليس دوماً المؤشر للقيمة الأعلى للثقافة (كذا !) ، غير أنه مما لا شك فيه الممثل للثقافة الشعبية . نستطيع كأفضل مثال على ذلك أن نأخذ فن الشعر الياباني

مثل كل شعب مثقف يكون في بداياته أكثر شاعرية من الأزمان اللاحقة ـ على ما يبدو ـ وكذلك أجدادنا الأوائل في اليابان لا يشكلون الاستثناء .

من خلال ما وصلنا من قديم الزمان يبدو أنهم عبّروا عن كل الأفكار والعواطف في شعرهم .كثيرة هي القصائد القديمة التي وصلتنا ، أقدمها يمكن أن نعيده إلى الزمن الأسطوري ، بينما الشعر القديم الذي أخذ يصلنا منذ القرن السابع (الميلادي) لا يمكن لنا أن نراه كشعر ملحمي ، لأنه غالباً ما وصلنا نثراً شعرياً .

رواياتٌ بكلام مُقتَضبٍ ظهرت في وقت متأخر جداً ونادر ، بخلاف ذلك كان القسم الأكبر من الشعر الدرامي موزوناً .

نستطيع ، من خلال قصائدنا الصغيرة (القصيرة) الملتصقة بالطبيعة ، أن نرى الشعور الحياتي للشعب . نجد هذا في(هذه) القصيدة الموجودة في أقدم مجموعة أشعار يابانية من القرن السابع م. (المسماة) " مانيوشو **Manyoshu-** " إنها (القصيدة) ،(مثال) أنموذجي عن معرفة الشعب في زمن مبكر بشعر الطبيعة . القصيدة تقول بترجمتها الحرة ما يلي :

جبلُ " أُنيبي **Unebi -** " نهاراً
يحاورُ الغيومَ
أوراقُ الشجرِ
تتابعُ الهمسَ :
هُبّي (أيتها الرّيحُ) مع حلول المساء .

شاعر مجهول

من الشاعر المعروف جداً " يامابه نو أكاهيتو - Yamabe no akahito " (عاش) في أواخر القرن السابع م . أقدّم القصيدة التالية :

شاطئ " واكا - Waka " يفقد خليجَه عند المدِّ .
" مالك الحزين " - صارخاً " يطير إلى شاطئ القصب هناك .
بينما أنظرُ إلى شاطئ " تاغو - Tago "
تُثلِج على جبل " فوجي - Fuji " (المقدس)
إنه يبدو أبيضَ .

من المميِّز أيضاً للقصيدة اليابانية ، أن يضم الشاعر الطبيعة في مشاعره العاطفية :

هل لدموع حبّي
علاقةٌ مشتَركةٌ
مع مِزاج الخريف الحزينِ ؟.
الهواءُ يغدو رَطْباً
كالدموع على كُمٍّ (ردائي) .

الشاعر مجهول

ما يثير الانتباه في هذه القصائد هو شكلها القصير ، بالرغم من كونها أصبحت ، بعد الترجمة الواصفة ، أطول بكثير من الأصل . وفوق هذا فإن هذه الأشعار تنتمي إلى الشكل الطويل للقصيدة المسماة في اليابانية " واكا - Waka " أو " أوتا - Uta " ، هذه القصيدة التي لا يجوز أن تكون أطول أو أقصر من (31) مقطعاً (صوتياً).

أريد الآن أن أصِف الشكل لقصيدة " واكا " أو " تانكا " " الواكا " التي لا يستطيع التعرّف على ماهيّتها وخطوات نشوئها أحدٌ سوانا . " الواكا " التي تضم كما قلنا (31) مقطعاً تنشطر إلى جزئين اثنين ، يضم أولهما (17) مقطعاً والثاني (14) مقطعاً . لكن هذا لا يعني أن مثل هذه القصيدة تضم جملتين منفصلتين ، ولكنها تَضمّ غالباً جملة واحدة ونادراً (ما تَضمّ) نصفَ جملة (فقط) .

إنّ التقسيم الثنائي - إذن – ليس منطقياً ولكنه (مقبول) إيقاعياً . بشكل أدق فإن النصف الأول يحتوي على مفاصل (أجزاء) ثلاثة ، يضم أولها خمسة والثاني سبعة والثالث خمسة مقاطع ، ويضم النصف الثاني مِفْصَلين (جزئين) كل منهما يحتوي على سبعة مقاطع (صوتية) .

إنّ شَكلانية التنسيق الكلامي (هنا) لا يتعلق بشكل منطقي ولا بقانون نحوي ، ولكن بالإيقاع التنفسيّ . يقرأ المرء السطر الأول المكوّن من خمسة مقاطع في (حالة) الزّفير ، وبعد الشّهيق يقرأ المرء بشكل أبطأ السطر الثاني المكوّن من سبعة مقاطع ، بينما يقرأ السطر الثالث كما في الأول . كل الشعر الياباني يتعلق بهذه القاعدة الأساس.

إنه لمن الغريب أن تجد في تاريخ الأدب الياباني هذا العدد الكبير من الشعراء المجهولين . يوجد ، على سبيل المثال ، في(مجموعات المختارات الشعرية التالية) : " مانيو – شو Manyo - shu " ، " كوكِن – شو Kokin - shu " ، " شين - كوكن – شو Shin– kokin – shu " العديد من الشعراء المجهولين فعلاً ، وأولئك الذين لم يضَعوا أسماءهم (تحت قصائدهم) عمْداً ، ويستغنون عن مجدهم الشعري . الياباني لايؤكد على الفرديّة كالأوروبي ، وهو يسعى لأن يبقى في الخَفاء . **إننا نحترم الأسماء، ونحترم أكثر من لا أسماء لهم .**

كفنٌ (شعري) مُسَلٍّ طَوّرت (قصيدة) الـ " واكا - Waka " نفسَها إلى شكل شعري جديد . بما أن قصيدتين لشاعرين مختلفين توصفان كزوج (إحداهما مقابل الأخرى) ، فإنه من السهل فهم إمكانية نشوء نوع من اللعب الشعري (الجديد) ، حيث تخلق القصيدة (الواحدة) من شاعرين مختلفين ،. لأنه من الممكن – كما قلنا سابقاً – تقسيمها إلى قسمين . منذ القرن الثاني أو الثالث عشر أصبحت طريقة الشعر هذه تدريجياً أعلى شكل للإنجاز الشعري ، وأطلق عليها اسم " " رينغا - Renga " – القصيدة السلْسلة – في (هذا النمط – رينغا) لم يعد نصفا قصيدة " الواكا " يشكلان وحدة إنما أصبح (النصف) الأول والثاني يتكرران بشكل متناوب ، حتى أصبحت قصيدة الـ (رينغا) تضم ، أحياناً ، مئةَ مقطع شعري (متناوبة مثل السلْسِلة) غير أنها لا تشكل ، بالضرورة ، وحدةً(شعرية – فكرية) كبيرة .

على الرغم من استمرار لعبة " رينغا " (الشعرية) لقرون عديدة غير أنها لا تستحق أن تحتل مكانة مميّزة في تاريخ الأدب الياباني ، فهي تشكل مرحلة عبور إلى (ظهور قصيدة) " الهايكو " لا حقاً .

القسم الأول من (التانكا) مؤهّلٌ أكثر من القسم الثاني لأن يصبح قصيدة (مستقلة) ، لأنه يحتوي على ثلاثة مفاصل (مقاطع) ولهذا فهو(مؤهل) بشكل أسهل للتعبير عن أفكار عديدة . بهذه الطريقة نشأ أقصر شكل للتعبير الشعري وهو (قصيدة) الـ " **هايكو ـ Haiku** " . مع ذلك فإن خصوصية محتواها لم تكن قد حُددت بشكل نهائي .

بينما كانت (لقصيدة) الـ " واكا " سماتٌ مُغايرة (لسمات قصيدة) الـ " رينغا" ، كان (لقصيدة) " الهايكو " التي جاءت من الـ " رينغا " سماتها المورثة نفسها – بالطبع –. إنها لظاهرة مشوقة جداً ، أن يتحول شكل الـ " رينغا " الشعري المتواصل إلى شكل الـ " هايكو " القصير .

بإمكاننا أن نورد لذلك العديد من الأسباب التاريخية . لكن السبب الأكثر أهمية (لهذا التحول) هو تبدل الحامل الثقافي في ذلك الزمن ، وبخاصة ، وبشكل حاسم كان (هو) <u>تأثير بوذية الزن</u> .

كان على القصيدة الجديدة (هايكو) ، حتى تبني خصوصيتها ، أن يُعنى بها من قبل العديد من شعراء الطبقة الشعبية. وقع ذلك في القرن السادس عشر . ، بَدءُ العناية بالشعر والثقافة شعبياً . في البدء كان صعباً خلعُ رداء ملامح اللعبة (التسلية) الاجتماعية عن(جسد) القصيدة . (برغم ذلك) أصبحت الـ " هايكو " ، تقريباً ، مربيةً للشعب ، ونبعاً لتثقفيه ، وطال انتشارها سريعاً كلَّ الطبقة الشعبية بسبب بساطة شكلها . في حين ظل الشعب محافظاً على الشكل الشعري للطبقات الراقية والدوائر المثقفة ، صعدت الـ " هايكو " – في الوقت نفسه مع صعود (الطبقات) الشعبية – إلى ذروة ثقافية . ولم يكد يمضي قرنٌ حتى خرج من الشعب شعراءُ مشهورون . إن طريقة التواصل الجماهيري لقصيدة الهايكو انتشر سريعاً في كل (أوساط) الشعب .

الشاعر الأكثر أهمية هو (ما تسو) – " باشو " (1❖) وهو الذي رفع الهايكو إلى قيمة شعرية عالية ، وهو الذي نفح شكل شعر الهايكو (المحدد) بصرامةِ الروحَ من مشهد طبيعته الكاشفة (النّيرة) . إنه – (باشو) – يفهم الطبيعة من الداخل ، يستشعر حياكة ونمو حياتها في تَبدّلات القمر ، ويجد لأجل ذلك ، التعبيرَ المناسب في الهايكو .

لقد جعل الشاعر " باشو " من الهايكو فصيلةً خاصة في الشعر الغنائي ، خلفيتها (المشهد) الطبيعي الذي لا يكاد إلاّ الروح (قادراً) على ابتهال حضوره (فيها) ، وهو الأمر الذي يشكل الموضوع الرئيس في القصيدة . **الهايكو _ إذن _ هو في الواقع شعر الطبيعة في الروح اليابانية .**

أترجم هنا أشهر قصيدة هايكو لـ " باشو " :

بِركةٌ عتيقةٌ

الضّفدَع الصّغير يقفزُ فيها

الماءُ يطِنّ بهدوءٍ .

هذه القصيدة ، التي يكاد كلُّ ياباني يحفظها عن ظهر قلب ، كتبها الشاعر " باشو " في وقت ، كان بالنسبة إليه كما بالنسبة للهايكو ، يشكل نقطة تحوّل هامة جداً . حتى ذلك الوقت كان " باشو " مجرد تابعٍ لمدرسة " دانرين – **Danrin** " ، التي لعرّفته على وسائط فن اللغة .

كلمة " ماتسو –Matsu " على سبيل المثال تعني في حالة الاسم (الشجرة) " السَّروة " عند استعمالها في حالة الفعل تعني "الانتظار " فإذا كان عاشق يتجول تحت (شجر)"السَّرو " فهذا يعني أنه ينتظر حبيبته في الغابة الصغيرة . الأسماء المتشابهة لفظاً تحمل دوماً وجهين ومعنيين تشرح بطريقة المجانسة والمشابهة والقياس وبشكل تكميلي هذه الشارات(الموحية) هي سرّ الشاعر الياباني .

استناداً إلى الشكل أرغب الآن بإيضاح الأشياء الأكثر محبة في شعرنا . استناداً إلى قصر (النص الشعري) لا بد من خيار في المادة (المنتقاة للقصيدة) . يكاد المرء لا يتصور وجود قصيدة يابانية تتحدث عن نجم عملاق يدور في السماء ويملأ الفضاء اللآمحدود بشعاعه ، بينما يوجد ألاف (الأبيات المكتوبة) حول القمر . أحياناً يتم وصْف مشاعرَ رقيقةً .

في (مجموعات) المختارات الشعرية (أنطولوجيا) تتصدَّر " قصائدُ فصول السنة اليابانية " مركزَ الصّدارة" تليها قصائد الحب والعطف (على الآخرين) . في الأشعار العديدة حول الطبيعة ، حول الأزاهير والطيور في الربيع ، حول القمر والحشرات في الخريف ، حول الثلوج والجبال في الشتاء ، حول الأنهار والغيوم في الصيف ، يستطيع المرء أن يرى أن ما يهم (الشاعر) الياباني الإمساك بالأمور الصغيرة وبالتفاصيل ، من خلال وصف الأمور الخارجية تتبدى الأفكار الداخلية ، التي يتحدثون عنها نادراً في الشعر . أحياناً تكون " القصيدة " مجرد شارة بالإصبع إلى جسم ما ، أو مجرد زفرة فقط . على المرء أن يفكر ضرورة بذلك الذي لم يُكتب في " القصيدة " وأن يقرأ (ما هو كامنٌ) بين السطور .

" القصيدة " اليابانية ، التي كانت في الأصل تغنّى ، أصبحت مع مرور الزمن تكتب وتتوجه نحو الذوق الأدبي . طبعاً ظلت(القصيدة) تنال الرعاية في أوساط الطبقة المثقفة ، لتحتل مكان رسائل الحب . بإمكان الياباني بحق ، أن يكون فخوراً بقوة تعبير لغته . كم من الكلمات والمقاطع تلزم للتعبير عن فكرة يُعبَّر عنها في اللغة اليابانية بواحد وثلاثين مقطعاً (صوتياً) وربما باثنتي عشرة كلمة ، (فقط) ، وكم يلزم من (كلمات) لذلك في الألمانية ، الإنكليزية أو الفرنسية ؟! .

إذا كان الشعر بعامة ليس دوماً المؤشر للقيمة الأعلى للثقافة (كذا !) ، غير أنه مما لا شك فيه أنه الممثل للثقافة الشعبية . نستطيع كأفضل مثال على ذلك أن نأخذ فن الشعر الياباني مثل كل شعب مثقف يكون في بداياته أكثر شاعرية من الأزمان اللاحقة ـ على ما يبدو ـ وكذلك أجدادنا الأوائل في اليابان لا يشكلون الاستثناء .

من خلال ما وصلنا من قديم الزمان يبدو أنهم عبّروا عن كل الأفكار والعواطف في شعرهم. كثيرة هي القصائد القديمة التي وصلتنا ، أقدمها يمكن أن نعيده إلى الزمن الأسطوري ، بينما الشعر القديم الذي أخذ يصلنا منذ القرن السابع (الميلادي) لا يمكن لنا أن نراه كشعر ملحمي ، لأنه غالباً ما وصلنا نثراً شعرياً .

رواياتٌ بكلام مُقتَضبٍ ظهرت في وقت متأخر جداً ونادر ، بخلاف ذلك كان القسم الأكبر من الشعر الدرامي موزوناً .

هل لدموع حبي

علاقة مشتركة

مع مزاج الخريف الحزين ؟.

الهواء يغدو رطباً

كالدموع على كُمٍّ (ردائي) .

الشاعر مجهول

ما يثير الانتباه في هذه القصائد هو شكلها القصير ، بالرغم من كونها أصبحت ، بعد الترجمة الواصفة ، أطول بكثير من الأصل . وفوق هذا فإن هذه الأشعار تنتمي إلى الشكل الطويل للقصيدة المسماة في اليابانية " واكا - Waka " أو " أوتا - Uta " ، هذه القصيدة التي لا يجوز أن تكون أطول أو أقصر من (31) مقطعاً (صوتياً) [1].

هذه القصيدة (أعلاه) أقدمها الآن بشكلها الأصلي الذي يُسمع (!) هكذا :

Ki - mi Ko - u - ru
Na - mi - do wo a - Ki – mi

Ka - yo- e ba ya
So - ra mo ma - mi - da mo / To - mo ni shi - gu - ru - ru .

شكل الشعر الأقصر (من قصيدة أوتا أو واكا (تانكا) تسمى "**هايكو** " وتحتوي على 17 مقطعاً فقط التي تشكل نصف قصيدة(الواكا) . لقد قدمت أولاً نماذج من

شعر (الواكا) من الزمن القديم ، لأن قصيدة " الهايكو " لم تكن قد وجدت بعد (وتولدت منها لاحقاً) . إن السبب في محبة هذا الشكل القصير ، يجب البحث عنه بشكل أساس في الشعبية ، في مبدأ التعبير الأساس للفن الياباني : في " التكميلية المجامِلةِ " التي ترى في التعبير الجزئي للقول فعالية أكبر ، حيث يتم تكميل الباقي (من القول) بإضافته من خلال التخمين ، القناعة الرائية ، أو (من خلال) التجارب الروحية الخاصة التي يُترك (شأنُها) للقارئ . هنا يجب أن أبين سبباً آخر ، وحالة خاصة جداً ، لا مثيل لها في تاريخ الشعر العالمي وهي النزعة المحببة إلى الاقتصاد (في التّعبير) عند (صياغة) الشعر .

من حيث المبدأ إن الشعر الياباني ، سواء في الزمن المبكر أو المتأخر لا يشكل خَلقاً (إبداعاً) ، لا يستطيع سوى الإنسان الموهوب تقديمه للجمهور ، ولكنه حوار ، ومتعة فنية يستطيع كل إنسان ، موهوباً كان أم لم يكن ، المشاركةَ فيه . يقول المرء إنّ الشعر هو محادثة روحية ، غير أن هذا تعبير شكلي ، لأنه ، في الواقع ، لا يوجد هناك محادثة يتكلم فيها واحد فقط ، بينما لا ينطق الآخر ولا كلمة واحدة .

ولكن في الشعر الياباني ، يجري الأمر فعلاً ، كما في المحادثة ، (حيث) يتلو ردُّ الآخرِ على قصيدة المتكلم . نستمع الآن ، من خلال القصيدتين التاليتين إلى محادثة بين حبيبين :

تقول (القصيدة) الأولى :

الشائعةُ القائلةُ بأنني عاشقٌ
انتشرت منذ وقت :
مع أنني أحبُّ سِراً ، منذ زمن طويل .

الجواب يقول : مهما تظاهرتُ بعدم الاهتمام

فالحب يشعّ في وجهي
حتى إنّ المرء يسألني
لماذا أنا مهموم هكذا ؟ .

شاعران مجهولان

في الزمن المُغرق في القِدَم ، ربما لم يكن هناك أحرفٌ ، وكان لزاماً أن تُتبادل القصائد شفهياً ، الأمر الذي استمر غالباً ، حتى في الزمن اللاحق . لقد نشأ حتى نمطٌ من (قصائد) لعبة الحب الشعرية (المسماة) " **أوتاغاكي - Utagaki** " حيث يتبادل المحبون من خلال هذا الشكل الشعري عواطفهم الناعمة .

هذه الحالة تفسّر القِصَرَ الاستثنائي للقصائد . في القصائد التي تتطلب المحادثة فيها (استعمال) تعابير شعرية رفيعة المستوى ، يكون من المستحيل التحدث طويلاً من دون استراحات . عندما تتجاوز مشاعرنا ، بطريقة ما ، حداً تفقد لغتنا المحكية إمكانياتها في التعبير [1] .

في الأوقات المبكرة كان الأمر استثنائياً عندما يقوم الشاعر بجمع قصائده (فقط) في مجموعة ، لأنه ، في العادة ، كان على المجموعة أن تضم شعراً لشعراء عديدين (أيضاً) حيث يتم ترتيب (الأبيات) بطريقة خاصة توضع فيها قصيدتان لشاعرين مختلفين إحداهما مقابل الأخرى ، بحيث تكون القصيدة الثانية الجواب (على القصيدة الأولى) ، ويسمى (هذا الشكل الشعري) : " كاشي - أوتا – Kaeshi - uta " .

أريد الآن أن أصِف الشكل لقصيدة " واكا " أو " تانكا " " الواكا " التي لا يستطيع التعرّف على ماهيّتها وخطوات نشوئها أحدٌ سوانا . " الواكا " التي تضم كما قلنا (31) مقطعاً تنشطر إلى جزئين اثنين ، يضم أولهما (17) مقطعاً والثاني (14) مقطعاً . لكن هذا لا يعني أن مثل هذه القصيدة تضم جملتين منفصلتين ، ولكنها تَضمّ غالباً جملة واحدة ونادراً (ما تَضمّ) نصفَ جملة (فقط) .

إنّ التقسيم الثنائي ـ إذن ـ ليس منطقياً ولكنه (مقبول) إيقاعياً . بشكل أدق فإن النصف الأول يحتوي على مفاصل (أجزاء) ثلاثة ، يضم أولها خمسة والثاني سبعة والثالث خمسة مقاطع ، ويضم النصف الثاني مِفْصَلين (جزئين) كل منهما يحتوي على سبعة مقاطع (صوتية) .

---

(1) (انظر في قول الصّوفي الكبير " النُّفَّري " : " ... كلّما اتّسعَ الأُفُقُ ضاقت العبارةُ ") .
المترجم

سأبيّن في هذا المثال (التالي) شكلانية (بناء) " الواكا " :

Ha – ru go –su - mi
Ta – tsu ya o – so – ki to
Ya – ma ka – wa no
I – wa – ma o ku – gu –ru
O –to ki – ko – yo na ri

الترجمة الحرفية تقول :

ضبابٌ ربيعيٌّ
يأتون متأخرين
لقد كان الجبلُ والنهرُ .
أسمع الصوتَ
حيث المياه تجري إلى الوادي .

إن شكلانية التنسيق الكلامي (هنا) لا يتعلق بشكلٍ منطقي ولا بقانون نحوي ، ولكن بالإيقاع التنفسيّ . يقرأ المرء السطر الأول المكوّن من خمسة مقاطع في (حالة) الزّفير ، وبعد الشّهيق يقرأ المرء بشكل أبطأ السطر الثاني المكوّن من سبعة مقاطع ، بينما يقرأ السطر الثالث كما في الأول . كل الشعر الياباني يتعلق بهذه القاعدة الأساس.

مختارات شعرية من كتابي " لا تبح بسرك للريح ! " " شعر ياباني - ترجمته (عن الألمانية) .

ثلجٌ عميقٌ حوْل البيتِ .
لماذا لا يَشقُّ أحدٌ درباً
لزيارة قلبي الوحيد ؟ .

الشاعر مجهول

جذورُ الكلماتِ ستبرعم وتنمو
ولكنّ الذي اخترعها
ليخفّف آلامَه
الإنسانُ ... أين هو ؟ .

غو _ نوزي _ مي

تريد أن تعرف مدى حبِّي ؟
اِهبطْ إلى الخليج
وعْ الأمواجَ العاليةَ هناكَ
تتلاشى بزبدٍ مضيءٍ ! .

فوجي فارا نو أوكيكازي

الملاّح الواعي لواجباتهِ
لا يتركُ
حتّى في البحر الهادئِ
دفّةَ القيادة مِن يدهِ .

القيصر ميجي

- صدر كتابي " لا تبح بسرك للريح ! " عن " دار الذّاكرة " حمص – سورية ط1 ، عام 1991 ترجمة (عن الألمانية) ، تقديم الصديق الأستاذ " حنّا عبّود " .

وردةُ الرَّغباتِ
خاليةٌ مِن الذَّنبْ .

الشاعر مجهول

لا شيء أنقى مِن " اللّوتسِ " تزهر بعمق
لماذا إذن يتظاهر قطرُ الندى
الذي يتوهّجِ في قلبِ الزهرة
بأنه حجرٌ كريمٌ ؟ .

هينيو

تعالَ ! اخرجْ معي أمام البوّابةِ !
كلّياً تغطّينا الثُلوجُ
نريد أن نضربَ الخطى في اللّيلِ
لا تدعْنا ننتظر الصباحَ
مَن يدري
ربّما تكون كلُّ النُّجوم قد ذابتْ ؟

أتسو مِمارو

سقوطُ مطرٍ هادئ
معكَ ، وحيداً في العربةِ ،
المحادثةُ . أيُّ ربيع (هذا) ! .

بوزون

العَتمة تهبطُ فوق البراري
امنحْني يا ظِلَّ الشجرة الباردَ
اليومَ ، ملجَأً
كنْ مُضيفي هذه اللّيلةَ !
زهرةٌ تتفتّحُ على الطريقِ .

تانا نوري

ضريبةُ الدَّمِ للقيصر والوطنِ
لا أحد يستطيع إرغامي عليها
لكنْ عندما تستحقّ الضحيةُ ذلكَ
أقدّمْها دون تَذمُّرٍ .

الأمير مونيناغا

نظرتُ عالياً إلى السماءِ .
في العين حنينٌ إليكِ
انظرْ ! سُلَّمٌ مِن خيوط مطر القلب الفِضيةِ
فوق المكان
حيث تقفينَ

توشيناري.

دون حَراكٍ
يلمع البطّيخ مِن بين الأوراقِ .
هل يلمحه السّارق أيضاً ؟ .

عيسى

لو استطعتُ ما أريدُ
لرغبتُ أن أكونَ قطرةَ ندى
على نهاية غصنٍ تلك الشجرةِ
التي خضّبَتْكَ مرةً بالنَّدى
عندما كنتَ تنتظرني بإصرارٍ .

السيدة إيشيغافا

لو استطعت أنْ أترك العالمَ
ورقةَ كلماتٍ واحدة فقط
تشبه ورقة القصَب على ضفاف البركةِ
ممتدَّةً في السماءِ .

هاملت ودون كيشوت[1] (1859)

بقلم إيڤان تورغنييف[2]

ترجمة د. فؤاد عبد المطلب[3]

أيها السيدات والسادة

صدرت الطبعة الأولى لمأساة شكسبير "هاملت" في العام نفسه الذي صدر فيه الجزء الأول من "دون كيشوت" لسرفانتس وذلك في بداية القرن السابع عشر.[4]

ويبدو أن هذه المصادفة ذات دلالة ؛ فالنظر إلى هذين العملين يوحي لنا بمجموعة كبيرة من الأفكار. نرجو السماح بعرض هذه الأفكار عليكم كي نتشاور فيها معتمدين من البداية على رحابة صدركم بخصوص هذه الأفكار. قال غوته "من يود أن يفهم شاعراً عليه أن يلج عالمه . إن كاتب النثر محروم من مثل هذا الامتياز، ولكن له أن يأمل من قرائه ـ أو مشاهديه ـ أن يقوموا بمرافقته في رحلاته الخيالية وفي تقصياته .

أيها السيدات والسادة، قد تدهشكم بعض أفكارنا لفرادتها، بيد أن هذه الميزة الخاصة هي من ميزات المؤلفات الأدبية العظيمة، التي نفحت فيها عبقرية مؤلفيها الحياة كي تجعلها خالدة، وقد تكون الآراء النقدية التي تتطرق إلى تلك المؤلفات، مثلما تتطرق الآراء إلى الحياة عموماً، متنوعة بصورة لا متناهية، وقد تكون حتى متناقضة - وفي الوقت نفسه صحيحة وعلى نحو متساوٍ . كم من التعليقات النقدية كتبت حول "هاملت" حتى الآن، وكم سيُكتب غيرها في المستقبل؟ وكثيرة هي

الاستنتاجات التي توصلت إليها الدراسات حول ذلك النموذج الإنساني الذي هو حقيقة معين لا ينضب!ـ دون كيشوت، بطبيعته الخاصة، وبالوضوح الرائع الحقيقي لقصته، وكأن شمس الجنوب تسطع عليها، فهي لا تحتاج إلى كثير من التفسيرات. ولكن، لسوء الحظ لا تتوافر لدينا نحن الروس ترجمة جيدة لـ "دون كيشوت"، ولدى معظمنا ذكريات غامضة عن هذه القصة. وببساطة غالباً ما نعني نحن بكلمة دون كيشوت الغبي ـ فكلمة دون كيشوتي كصفة تعني بالنسبة إلينا العبث ـ في حين يتوجب علينا أن نتبين في الدون ـ كيشوتي المبدأ النبيل الذي يتجلى في حب التضحية، بينما لا يأخذ بعضنا من هذه الشخصية سوى الجانب المضحك. إن من شأن ترجمة جيدة لقصة "دون كيشوت" أن تقدم خدمة حقيقية لجمهور القراء، وسيجد الكاتب الذي يستطيع أن يترجم لنا هذا الإبداع الفريد بجماله كله التقدير والشكر من جميع القراء. دعونا الآن نعود إلى موضوع حديثنا.

قلنا بأن صدور "دون كيشوت" و"هاملت" في آنٍ معاً قد بدا لنا أمراً مهماً. فقد ظهر لنا في هذين النموذجين تجسيد لطبيعتين إنسانيتين متعارضتين بصورة جذرية - إنهما نهايتان لمحور واحد تدوران حوله. وظهر لنا أن كل إنسان ينتمي قليلاً أو كثيراً إلى أحد هذين النموذجين، بحيث إن كل واحد منّا إمّا يشبه دون كيشوت وإما يشبه هاملت. والحق أنه في زماننا أصبح مَن يشبهون هاملت أكثر بكثير ممن يشبهون دون كيشوت، ولكن أولئك الذين يشبهون دون كيشوت لم يختفوا بصورة كاملة.

دعونا نوضح ذلك:

يعيش الناس كلهم ـ بوعي أو من دون وعي ـ حسب مبادئهم، ومُثلهم، أي بموجب الأمور التي يحترمونها بوصفها حقيقية وجميلة وخيرة. ويحصل الكثيرون على مُثلهم جاهزة تماماً، في أشكال ثابتة تأسست عبر التاريخ. ويعيش هؤلاء الناس حياتهم بمقتضى هذه المثل العليا، وأحياناً ينحرفون عنها تحت تأثير عاطفة أو مصادفة عابرة ـ ولكنهم لا يناقشون مدى صحة مثلهم، ولا يعتريهم أي شك حولها. وهناك آخرون يُخضِعون مثلهم للتحليل بحسب أفكارهم الخاصة. وكيفما كان الأمر، يبدو أنه

علينا ألا نخطئ كثيراً، إذا قلنا إن هذه المثل العليا بالنسبة إلى الناس جميعاً هي أساس وجودهم وهدفه، وهذه المثل موجودة إما خارج الناس وإما في داخلهم: بكلمات أخرى، بالنسبة إلى كل واحد منا إما الأنا الخاصة هي في المكانة الأولى، وإما أي مبدأ آخر تعترف به الأنا بوصفه مبدأ متفوقاً. وقد يعارض بعض الناس بأن الواقع لا يسمح بمثل هذا الفصل الحاد، فقد يحدث كلا الوضعين معاً في إنسان واحد، وقد يمتزج هذان الوضعان إلى درجة معينة، ولكننا بالتأكيد لا نفكر بتأكيد استحالة حدوث التغيرات والتناقضات في الطبيعة الإنسانية. فنحن نرغب وحَسْب بالإشارة إلى وجود موقفين مختلفين عند الإنسان يتعلقان بمثله العليا. وسنحاول الآن تبيان رؤيتنا فيما يخص هذين الموقفين المتجسدين في النموذجين اللذين اخترناهما.

لنبدأ بدون كيشوت:

عما يعبر دون كيشوت في ذاته؟ لننظر إليه نظرة متأنية لا تتوقف عند التفاصيل السطحية والتافهة. لن ننظر إلى دون كيشوت بوصفه مجرد فارس ذي ملامح محزنة، شخصية رُسمت من أجل السخرية من قصص الفروسية القديمة. إنه لمن المعروف أن صورة دون كيشوت قد اكتسبت مكانتها العظيمة على يد مبدعها الخالد، فهو في الجزء الثاني متحدث لبق مع الدوق والدوقة، وناصح حكيم، للحاكم حامل السلاح، إذ لم يستمر كما بدا لنا في الجزء الأول من القصة، وخصوصاً في بدايتها، حيث كان غريب الطبع ومثيراً للسخرية، تنهال عليه الضربات من كل حدب وصوب. ولذلك سنحاول النفاذ إلى عمق الموضوع. دعونا نكرر السؤال: عن أي شيء تعبر شخصية دون كيشوت؟ إنها تعبر أولاً وأخيراً عن الإيمان بمبدأ، أي الإيمان بشيء راسخ وأزلي، الإيمان بالحقيقة، وبكلمة واحدة، الحقيقة الموجودة خارج الإنسان الفرد، والتي تتطلب التضحيات والعطاء الدائم، والتي قد لا يستطيع تحقيقها بسهولة. ويُخلص دون كيشوت إخلاصاً كاملاً للمثل العليا، والتي هو من أجلها على أتم الاستعداد أن يحرم نفسه من كل شيء في الحياة، ولديه استعداد للتضحية بحياته، وحياته هو لا قيمة لها إلا بقدر ما تخدم بوصفها وسيلة لتجسيد المثل العليا، وتمكين

الحق، وإشاعة العدالة في الأرض. فقد قيل لنا إن هذه المثل العليا إنما تنبع من خياله المضطرب ومن عالم قصص الفروسية الوهمي - نتفق مع هذا الرأي، وهذا هو الجانب المثير للضحك في شخصية دون كيشوت، لكن المثل العليا تبقى نقية لا يعتريها شيء. ويُعَدُّ دون كيشوت المرء الذي يعيش الحياة لنفسه، ولا يهتم إلا بذاته، أمراً معيباً. إنه يعيش كلياً (إذا جاز التعبير) خارج نفسه ومن أجل الآخرين، ومن أجل إخوانه، ومن أجل القضاء على الشر، ومن أجل التصدي للقوى المعادية للإنسانية - قوى السحرة والعمالقة؛ أي القوى التي تضطهد الآخرين. فلا يوجد في شخصيته أدنى أثر للأنانية، ولا يأبه لنفسه، ولديه استعداد للتضحية بنفسه من أجل الآخرين - تأملوا هذه الكلمة، يؤمن، إنه يؤمن بقوة ومن دون تردد. ولهذا السبب هو باسل وصبور وقنوع بطعامه القليل جداً وراضٍ بملابسه البالية، وكل هذه الأمور لا تعني شيئاً بالنسبة إليه. إنه متواضع في قلبه، عظيم وشجاع بروحه، ولا تضيق طيبته المؤثرة من حريته. إنه بعيد عن التكبر والغرور، وليس لديه أدنى شك في نفسه، وفي ما يقوم به، وحتى قواه الجسدية، وإرادته قوية لا تلين.

يعطي سعيه الدائم إلى الهدف نفسه رتابة معينة لأفكاره، واتجاهاً واحداً لعقله. يعرف القليل، ومن ثم لا يحس بحاجة لأن يعرف الكثير، وهو يعرف ما هو مهم بالنسبة إليه، ويعرف سبب حياته على هذه الأرض، وهذه المعرفة سائدة في تفكيره. وقد يبدو للمرء أن دون كيشوت مجنونٌ تماماً، لأن كل الأشياء مهما كانت كبيرة تزول أمام عينيه، تذوب مثل الشمع من نار حماسته (إنه يرى بالفعل مغاربة[5] أحياء في ألعاب خشبية، ويرى فرساناً في الأغنام)؛ قد يبدو أحياناً محدوداً؛ لأنه لا يعرف التعاطف أو السرور بسهولة، ولكنه مثل شجرة باسقة ذات جذور ضاربة في عمق الأرض، فهو غير مستعد لتغيير معتقداته، ولا التحول عن موضوع إلى آخر، وتركيبته الأخلاقية تمتاز بالتحمل والجَلَد (لاحظوا أن هذا الفارس الجوال المجنون هو أكثر الناس أخلاقاً في العالم). فهو يمنح قوةً خاصة وجلالاً لكل أحكامه وأقواله، ولشخصه بكامله، على الرغم من الأوضاع المضحكة والمهينة التي يقع فيها باستمرار... دون كيشوت إنسان متحمس، وخادم لأفكاره ولذلك تحوطه هالة من نورها.

ماذا يمثل هاملت بذاته ؟

أولاً ، إنه يمثل الأنانية والتحليل لكل أمر ، ثم عدم الإيمان بأي شيء . إنه يعيش كلياً من أجل نفسه . إنه أناني ، ولا يستطيع هذا الأناني حتى أن يؤمن بنفسه ، ومن الممكن أن يؤمن بالقوة الخارجة عنا والمهيمنة علينا . ولكن هذه الأنا الذاتية ، التي لا يؤمن بها ، هي عزيزة على قلب هاملت . وهذه الأنا هي نقطة البدء التي يعود إليها دائماً ، لأنه لا يستطيع أن يجد في العالم كله أمراً تتعلق به روحه . إنه شكوكي بالطبع ـ وقلق دائماً حول ذاته . وهو مشغول دائماً بوضعه لا بواجباته . وهاملت يشك في كل شيء ، وبالطبع حتى لا يوفر نفسه . وتفكيره بالغ التطور فهو غير قانع بالحال التي يجد نفسه عليها : إنه يعي ضعفه ، ولكن كل وعي بالذات هو قوة ؛ ومن هنا تنبع سخريته النقيضة لحماس دون كيشوت . ويبتهج هاملت على نحو مفرط بتأنيب ذاته ، فهو دائماً يراقب نفسه ، ويمعن باستمرار النظر في أعماق نفسه. إنه يعرف عيوبه بصورة حادة ، فيحتقرها ، ويحتقر نفسه ـ ويمكن القول في الوقت نفسه إنه يقتات على احتقار الذات . لا يؤمن بنفسه ـ ومع ذلك فهو متكبر ، وهو لا يعرف ماذا يريد ولماذا يعيش ـ ومع هذا يتعلق بالحياة ... . يهتف في المشهد الثاني من الفصل الأول : "إلهي ، إلهي ! ، إذا كنت أنت حاكم السماء والأرض ، لم تحرم خطيئة قتل النفس ! ... كم تبدو لي هذه الحياة تافهة وفارغة وسقيمة ولا قيمة لها !" ولكنه لا يضحي بهذه الحياة التافهة والفارغة . كان الانتحار يخطر في باله قبل ظهور شبح أبيه ، وقبل التكليف المروع الذي يدمر إرادته المرهقة بصورة كاملة - ولكنه لا يقدم على الانتحار . ويجد حبه للحياة تعبيراً له في تمنياته أن يبترها ويعرف الشباب كلهم الذين هم في الثامنة عشر من عمرهم مثل هذه الأحاسيس : الآن يغلي الدم ، والآن تفيض القوى.

ولكن دعونا ألاّ نقسو كثيراً على هاملت : إنه يعاني ، ومعاناته أشد إيلاماً ، وأشد حدة من معاناة دون كيشوت . يضرب رعاة أجلاف الأخير ، كما يضربه مجرمون قام هو بتحريرهم ، أما هاملت فيحدث الجراح لنفسه ، ويعذب ذاته ، ويلوح أيضاً بسيف ذي حدين ، سيف التحليل .

علينا أن نعترف أن دون كيشوت مضحك حقيقة . وتكاد تكون شخصيته أكثر شخصية إضحاكاً رسمها أديب إطلاقاً . وأصبح اسمه لقباً يُضحك حتى الفلاحين الروس . ويمكننا التأكد من ذلك بسماعه بآذاننا . تتشكل صورة شخصيته في المخيلة لمجرد ذكر اسمه ، فهو نحيل الجسم ، أحدب ، معقوف الأنف ؛ يتسلح بدرع مثير للسخرية ، ويعتلي جواداً متعباً وهزيلاً ، روزيننتي التعيس ، ويتعرض للجوع والضرب دائماً ، ولا يستطيع المرء حياله إلا أن يضحك من جهة ويتأثر من جهة أخرى . دون كيشوت مضحك ... بيد أن للضحك قوة للتوفيق والإصلاح - ولعله صحيح ذلك المثل الذي يقول : لا تضحك من أمر ما ، فإنك قد تصبح مكانه ، وهنا نستطيع أن نضيف أن المرء إذا سخر من إنسان ما فإنه قد يسامحه ويكون مستعداً لمحبته أيضاً . وبالمقارنة مع دون كيشوت ، يبدو مظهر هاملت جذاباً . فهو سوداوي المزاج ، شاحب اللون ، ولكنه ليس نحيلاً . (تلاحظ أمه بدانته ، فتقول : "ابننا غدا سميناً") ، يرتدي ملابس سوداء من المخمل ، ويضع ريشة الكتابة في قبعته ، تصرفاته لبقة ، نسمع شعراً مميزاً في أحاديثه ، ولديه شعور دائم بالتفوق الكامل على الآخرين ، يترافق مع ذلك لهو حاد بإهانة الذات . وتعجب صفاته كلها الآخرين ، كما يأسر الناس بميزاته . وإنه لمن الإطراء للمرء أن يشبهوه بهاملت ، علماً أنه لا يرغب أحد في أن يحمل لقب دون كيشوت . حتى الشاعر بوشكين كتب رسالة إلى أحد أصدقائه قائلاً : "هاملت باراتنسكي"[(6)]. ولا يفكر أحد مجرد تفكير في الضحك على هاملت ، وفي ذلك تحديداً يكمن سر إدانته : وتقريباً من المستحيل أن يحبه إنسان ، أناس مثل صديقه هوراشيو يتعلقون به فحسب . وسنتحدث عن هؤلاء فيما بعد. يتعاطف معه كل إنسان ، وهذا أمر مفهوم : لأن كل شخص تقريباً يجد بعضاً من صفاته الخاصة فيه ، ولكن ، نعيد ما قلناه ، من المستحيل أن يحبه الآخرون ، لأنه هو نفسه لا يحب أحداً .

لنتابع المقارنة التي بدأناها . هاملت ابن ملك مقتول على يد أخيه والذي اغتصب بعد ذلك العرش . ينهض الأب من قبره من بين فكي الجحيم ، كي يوعز لابنه أن ينتقم له ، ولكن هاملت يستغرق في تردده ، ويلهو مع نفسه ، ويشعر بسعادة قاسية في ذمّها ، وفي النهاية يتمكن من قتل عدوّه بمحض المصادفة . قدم شكسبير خصوصية نفسية

عميقة في شخص هاملت، لم يفهمها كثير من الناس، حتى النقاد الأذكياء، ولكن قصيري النظر، لاموا مؤلفها. أما دون كيشوت فهو فقير إلى حد التسول، ولا توجد لديه أية موارد للرزق أو قرابات، لم يعد شاباً. ويأخذ على عاتقه وحيداً مهمة إصلاح ما أفسدته الشرور، والدفاع عن المظلومين في الأرض كلها (مع أنهم غرباء بالنسبة إليه). كانت محاولته الأولى تخليص بريء من ظالمه، لكنها انتهت بظلم أكبر وقع على الضحية نفسها ... (ونشير إلى ذلك المشهد عندما حاول دون كيشوت حماية الولد من ضربات سيده، الذي أخذ يضرب الولد بقوة كبيرة تفوق المرة الأولى، وذلك حالما أدار دون كيشوت ظهره منصرفاً). ثم يتصور دون كيشوت أنه يواجه عمالقة خطيرين، فيهجم على الطواحين الهوائية المفيدة ... غير أن هذه الصور المضحكة يجب ألا تبعد انتباهنا عن المعنى الذي تتضمنه. إن من يضحي بنفسه، عليه أولاً أن يضع في الحسبان تقدير النتائج، وأن يفكر في الفائدة من فعله، وإلا فلا يقدم على التضحية بنفسه. لا يحدث شيء من هذا القبيل مع هاملت: فعقله خارق، ذكي، ويشك في كل أمر، لذلك لا يمكن أن يقع في أخطاء شنيعة! لن يقاتل الطواحين الهوائية، لأنه لا يؤمن بوجود العمالقة...، ولو وجد هؤلاء العمالقة فعلياً، لما قاتلهم هاملت. ولن يدعي هاملت، مثل دون كيشوت، أبداً أن طاسة الحلاق هي حقيقة قبعة مامبرينو السحرية[7]. ونعتقد أن هاملت لن يؤمن بالحقيقة حتى لو تجسدت فعلاً أمام عينيه. ومن يعلم فقد تكون هذه الحقيقة غير موجودة مثلها مثل العمالقة؟ نحن نضحك على دون كيشوت ... ولكن من منا أيها السيدات والسادة، إذا سأل نفسه مستعيداً ماضيه ومعتقداته الفعلية، يستطيع دائماً وفي كل مناسبة أن يميز أو أنه قد ميز بين طاسة الحلاق المصنوعة من تنك والقبعة الذهبية السحرية؟... ولهذا السبب يبدو لنا أن الأمر المهم هو أن يتصرف الإنسان بصدق حسب ما يعتقده، أما المصائر فتحددها الأقدار. وهذا وحده كفيل بأن يرينا سواء كنا نحارب الأشباح أم الأعداء الحقيقيين وأي سلاح استخدمنا لحماية رؤوسنا ... واجبنا أن نمتشق السلاح وأن نحارب.

إن مواقف الجماهير، ذلك التجمع البشري المعروف، حيال كل من هاملت ودون كيشوت، مهمة. يمثل بولونيوس الجماهير بالنسبة إلى هاملت، وكذلك سانشو بانزا بالنسبة إلى دون كيشوت.

بولونيوس رجل قدير وعملي وعاقل، مع أنه أحياناً يتصرف كعجوز ثرثار ومحدود التفكير. فهو إداري ممتاز وأب مثالي. تذكرنا نصائحه لابنه لايرتس قبل السفر بالنصائح الحكيمة الشهيرة لسانشو بانزا بوصفه حاكماً في جزيرة باراتاريا. بالنسبة إلى بولونيوس هاملت ليس مجنوناً بقدر ما هو طفل، ولو لم يك هاملت ابن الملك لاحتقره بولونيوس لأنه عديم النفع تماماً، وذلك لأن أفكاره لا يمكن تطبيقها بصورة مفيدة وإيجابية. ومشهد السحابة بين هاملت وبولونيوس مشهور جداً - ففي هذا المشهد يعتقد هاملت أنه يسخر من الرجل العجوز بتصوراته عن السحابة. ولهذا المشهد معنىً خاص، يؤكد رأينا. ونسمح لأنفسنا أن نذكركم به:

بولونيوس: ترغب الملكة في التحدث معكم، أيها الأمير، وحالاً.

هاملت: أترى تلك السحابة. إنها تماماً مثل السنونو.

بولونيوس: كأنها سنونو بالضبط.

هاملت: يبدو لي أنها تشبه الجمل.

بولونيوس: ظهرها كظهر الجمل تماماً.

هاملت: أو أنها تشبه الحوت.

بولونيوس: مثل الحوت تماماً.

هاملت: حسناً، سأمضي الآن إلى أمي.

أليس من الواضح في هذا المشهد أن بولونيوس هو واحد من الحاشية، من ناحية يتملق أميره ومن ناحية أخرى رجل طاعن في السن لا يريد معارضة طفل مريض ومعاند؟ ولا يصدق بولونيوس هاملت في أي شيء، وهو محق في ذلك؛ وعلى الرغم من محدودية افتراضاته فهو يعزو مشاكسته إلى سبب حبه لأوفيليا، وفي هذا هو مخطئ بالطبع، ولكنه لا يخطئ في تقييمه لشخصية هاملت. أمثال هاملت لا نفع منهم للناس، لأنهم لا يقدمون للناس شيئاً، ولا يمكنهم قيادتهم إلى أي هدف، لأنهم أنفسهم لا يسعون نحو أي هدف. وكيف يستطيع واحدهم أن يقود الآخرين، إذا كان

غير متأكد أنه يطأ أرضاً ثابتة تحت قدميه . إضافة إلى ذلك ؛ أمثال هاملت يحتقرون الناس : إن الشخص الذي لا يحترم نفسه ، لا يمكنه احترام الآخرين؟ وبالنسبة لهؤلاء ، هناك تساؤل حول الفائدة من احترام الجماهير ؟ فالجماهير خشنة وترتدي ثياباً بالية ، بينما هاملت ينتمي إلى الطبقة العليا ليس بالولادة فقط ولكن بطبيعته أيضاً .

ويقدم لنا سانشو بانزا مشهداً مختلفاً كلياً ، إذ إنه بالمقارنة مع بولونيوس ، يضحك من دون كيشوت ، ويعرف حق المعرفة أنه مجنون ، ولكنه يهجر وطنه ، وبيته ، وزوجته ، وابنته ، ثلاث مرات ، كي يرافق هذا الشخص المجنون ، يجري وراءه في كل مكان ، ويتعرض لكل أنواع المضايقات ، ويبقى مخلصاً له حتى مماته . يثق به ، ويفخر به ، ويجثو على ركبتيه باكياً عند فراش سيده سابقاً وهو يحتضر . لا يمكن للمرء أن يفسر هذا الإخلاص على أن سانشو يتطلع للربح ولتحقيق مصالح شخصية ؛ فلدى سانشو بانزا ما يكفي من الإدراك السليم ؛ وهو يعي تماماً أنه لن يجني من وراء كونه تابعاً لهذا الفارس الجوال أي شيء ، سوى التعرض للضرب . على المرء أن يبحث عن سبب إخلاص سانشو بصورة أعمق. لو أراد المرء أن يعبر عن هذا السبب فإنه يكمن في تلك المزية السامية المغروسة في أعماق الشعب وهي المزية التي تقودهم إلى الإخلاص الصادق الأعمى للقضية الشريفة (و للأسف فإن هذه المزية تخضع إلى أنواع أخرى من العمى) ، والحماس النزيه عبر احتقار للمصالح الشخصية المباشرة ، لأن الإنسان الفقير لا تهمه المصالح الأنانية بقدر ما يهمه خبزه اليومي . إنها مزية عظيمة ، عالمية وتاريخية أيضاً ! تسير الجماهير دائماً بإخلاص وراء قادتها وتصدقهم بلا حدود ، وقد تكون تهكمت عليهم ، وشتمتهم وأساءت التعامل معهم ، ومع ذلك تسير خلفهم بلا خوف من الاضطهاد واللعنات ، وبلا خوف حتى من السخرية ؛ تسير الجماهير قدماً من دون إحجام ، باتجاه هدف يتعلقون به روحياً وهم وحدهم يرونه ويبحثون عنه ، يسقطون في أثناء المسير ، ثم ينهضون ثانية ، وفي النهاية يصلون إلى مبتغاهم ، لأن من يسير وراء قلبه يصل أخيراً إلى ما يريده . قال ڤوڤينارغيه[8] ذات مرة : "الأفكار العظيمة تنبع من القلب". غير أن أمثال هاملت لا يجدون شيئاً ، ولا يكتشفون شيئاً ولا يتركون وراءهم أي أثر لمرورهم ، ما عدا أثر أمورهم الذاتية ، ولا يتركون عملاً طيباً خلفهم في هذا

العالم . وهم لا يحبون ولا يُصدّقون ؛ فأي شيء بعد ذلك يجدون ؟ حتى في الكيمياء (مع عدم ذكر الطبيعة العضوية)، من أجل الحصول على مادة جديدة لا بد من امتزاج مادتين على الأقل . لكن أمثال هاملت مشغولون فقط بأنفسهم ، إنهم منعزلون ، لذلك هم مصابون بالعقم .

قد يعترض بعض الناس بخصوص مسألة أوفيليا؟ أيحبها هاملت أم لا ؟ لنتحدث عنها وفي الوقت نفسه سنتحدث عن دولسينا . ففي موقفي هذين النموذجين حيال المرأة الشيء الكثير والمهم أيضاً .

يحب دون كيشوت دولسينا ، وهي امرأة غير موجودة ، وهو مستعد للتضحية بحياته من أجلها (لنتذكر كلماته عندما يُهزم في المعركة ، ويُصرع نهائياً ، يخاطب عدوه الذي يوجه رمحه نحوه : "اقتلني أيها الفارس ، بيد أن ضعفي لن يقلل من مجد دولسينا ، فأنا ما زلت أقول على الرغم من كل شيء إنها أكثر الجميلات كمالاً في العالم") . إنه يحبها حباً مثالياً وطاهراً ، ولا يراوده أي شك في أن المرأة التي يحبها غير موجودة على الإطلاق ؛ وحبه نقي إلى درجة كبيرة فعندما تظهر دولسينا في صورة امرأة من الفلاحين خشنة ورثّة ، فإنه لا يصدق ما يراه ويظن أن ساحراً شريراً حولها إلى هذا الشكل . لقد شهدنا ، في هذا القرن ، وخلال ترحالنا ، أناساً عشاقاً يضحون بحياتهم من أجل محبوبات غير موجودات مثل دولسينا ، أو من أجل شيء قد يكون خشنا ورثا ، ويرون في كل هذا تحقيقاً لمثلهم العليا ويتهمون الأشباح الشريرة بتحويل الجمال إلى خشونة ، أو الأحداث السيئة الطالع - أي ما يُقال عنه : السحرة . لقد رأينا أمثال دون كيشوت ، وعندما لا نعثر على أحدهم في هذه الدنيا ، فليغلق التاريخ كتابه وإلى الأبد ! لأنه لن يعود فيه ما يستحق القراءة . ليس عند دون كيشوت أي أثر لرغبات حسية ؛ أحلامه كلها متواضعة وبريئة ، وربما في أعماق قلبه يأمل بمجرد لقاء أخير مع دولسينا ، وفي الحين نفسه يخشى حتى حدوث مثل هذا اللقاء !

بالنسبة إلى هاملت ، هل صحيح أنه يحب ؟ ألم يقدر شكسبير المبدع الساخر ، الخبير بخفايا أعماق القلب الإنساني ، أن يحمل نفسه فيمنح هاملت ذلك الأناني ، الذي تقتله الشكوك وسموم التحليل المهلكة ، حباً وقلباً مخلصاً ؟ لم يقع شكسبير في

مثل هذه التناقضات . ولن يحتاج القارئ المدقق إلى جهد كبير كي يكتشف أن هاملت هو إنسان حسي وعنده سعي سري للانغماس في الشهوات (لم تكن بلا سبب الابتسامة الصامتة التي ارتسمت على وجه روزنكرانتس أحد رجال الحاشية، عندما أخبره هاملت أنه قد مَل النساء). ونخلص من هذا أن هاملت لا يعرف كيف يحب، بيد أنه يدعي ذلك لكن بطريقة ضعيفة . لدينا شهادة شكسبير نفسه حول هذا الأمر . ففي المشهد الأول من الفصل الثالث، يقول هاملت لأوفيليا:

أحببتك في يوم من الأيام.

أوفيليا: بالفعل، يا سيدي، لقد جعلتني أصدق ذلك .

هاملت: كان عليك ألاّ تصدقي. ... فأنا لم أكن أحبك .

كان هاملت في كلامه قريبا من الحقيقة، أقرب مما كان هو نفسه يعتقد . كانت مشاعره تجاه أوفيليا، الإنسانة البريئة والعاقلة إلى درجة القداسة، إما مشاعر سخرية (لنتذكر كلماته، وإشاراته ذات المعاني العديدة، في أثناء العرض المسرحي، عندما يطلب السماح منها في أن يضع رأسه على ركبتيها) وإما مشاعر تبجح (ركزوا انتباهكم على ذلك المشهد بينه وبيت لايرتس، عندما يندفع إلى قبر أوفيليا ويتحدث بطريقة تشبه طريقة برامارباس[9] أو الكابتن بيستول[10]: "إن حب أربعين ألف أخ لا يعدل حبي لها ! أهيلوا علينا أكواماً لا تحصى من التراب... " إضافة إلى ذلك، إن موقفه تجاه أوفيليا بالنسبة إليه ليس أكثر من انشغال بنفسه، وفي هتافه لها: " أيتها الحورية! اذكريني في صلواتك المقدسة"، لا نرى إلا ضميراً عميقاً ذاتياً ذا عجزٍ مَرضي - عجز عن القدرة على الحب ـ مع أنه يتداعى تداعياً لا حدود له أمام ذلك الملاك المقدس البريء.

لقد عكفنا بما فيه الكفاية على الجوانب المظلمة في نموذج شخصية هاملت، تلك الجوانب التي تزعجنا أكثر من غيرها نظراً لأنها قريبة منا ولأنها مفهومة لنا . لنحاول الآن تقييم ما هو إنساني وبالتالي ثابت وأبدي . يجسد هاملت مصدراً لنفي أي شيء، هذا المصدر نفسه قام شاعر آخر[11] عظيم بعزله عن البشر جميعاً وقدمه لنا من خلال

شخصية ميفستوفليس[12]. ولا يختلف هاملت في شيء عن ميفستوفليس، سوى أنه يعيش ضمن مجال الطبيعة البشرية، لذلك كان عنصر النفي عنده غير شرير ـ فهذا العنصر نفسه موجه ضد الشّر. إن النفي عند هاملت يؤدي إلى الشك في إمكانية الخير، ولا يؤدي إلى الشك في وجود الشر ولهذا ينخرط معه في معركة ضارية. لا يعتقد بوجود الخير؛ أي يشك في حقيقته ومصداقيته، ويهاجمه ليس بوصفه خيراً، وإنما لأنه خير مزيف، يستتر وراءه أعداؤه اللدودون، والأشرار المزيفون. لا يضحك هاملت ضحكات خافتة شيطانية مثل ميفستوفليس، ثمة حزن عميق في ابتسامته المريرة التي تعبر عن حجم معاناته، لهذا هي لا تفارقه. إن شكوك هاملت ليست لا مبالاة أو عدم اكتراث، لذلك كان لشكوكه معنى وقيمة. لا يمتزج عنده الخير والشر، الحقيقة والزيف، الجمال والقباحة في كيان تصادفي، أبكم، لا معنى له. وتتركز شكوك هاملت في عدم إيمانه بتجسيد الحقيقة بصورة فورية، لهذا كان يقاتل الزيف بلا هوادة، ويغدو بذلك أحد كبار حملة ألوية القتال من أجل الحقيقة التي لا يؤمن بها. وفي النفي، مثل النار، قوة تلتهم كل شيء - فكيف للمرء أن يضع حدوداً لهذه القوة، وكيف له أن يوجهها، أين تقف، وأين تتحرك كي تدمر، وما الأشياء التي يجب أن تتوقف عندها، فكثيراً ما تختلط الأشياء وتتشابك بصورة لا تنفصم عراها ها هنا يتجلى الجانب المأساوي في الحياة الإنسانية: يحتاج الفعل إلى إرادة، كما يحتاج الفعل إلى فكر، ولكن الفكر والإرادة بعيدان عن بعضهما، ولا تزال الفجوة تتسع بينهما يوماً بعد يوم. ويؤكد شكسبير هذه الفكرة على لسان هاملت نفسه حين يقول: "و لهذا إرادة القرار الفطرية يضعفها شكل الفكر الشاحب... وتورد الإرادة الوليد يضعف ويذبل، حالما يغطيه امتقاع لون الفكر...". هنا، على هذا الجانب من الحياة، يقف أمثال هاملت المتأملين، والواعين لذواتهم، أشخاصاً لديهم فهم واسع وعميق، ولكنهم على الأغلب الأعم عديمو الفائدة، ومصيرهم إلى الثبات؛ وفي الجانب الآخر - يقف أمثال دون كيشوت من أنصاف المهووسين، من الأخيار والذين يدفعون الناس معهم إلى الأمام لأنهم لا يرون ولا يعرفون سوى وجهة نظر وحيدة، وغالباً ما تكون غير موجودة على النحو الذي يرونها فيه. وتتولد الأسئلة هنا بصورة لا إرادية: هل

يتوجب على المرء أن يكون مجنوناً كي يستطيع الإيمان بالحقيقة ؟ وهل يجوز أن يُحرم عقل من كامل قوته لهذا السبب وبعد أن أصبح سيد نفسه ؟

لو ناقشنا هذه المسائل مناقشة سطحية ، فإننا سنبتعد عن الموضوع كثيراً . دعونا نكتفي بملاحظة واحدة ، وهي أن في هذا الافتراق ، وفي هذه الثنائية ، أمرين ذكرناهما مسبقاً ، علينا أن نعترف بقانون جوهري للحياة الإنسانية كلها : إن حياة الإنسان ليست إلا تصالحاً أو صراعاً دائمين بين هذين المبدأين ، وهما دوماً يتحدان أو يفترقان عن بعضهما . لو أننا لا نخشى إزعاجكم بالمصطلحات الفلسفية ، لغامرنا وقلنا إن أمثال هاملت هم مجرد تعبير عن قوة أساسية جاذبة إلى مركز الطبيعة ، فهم يعتقدون أن أي واحد منهم هو مركز الخلق كلهم وينظرون إلى الآخرين بوصفهم كيانات مخلوقة من أجلهم فحسب (مثل تلك البعوضة ، التي حطت على جبين الإسكندر المقدوني وأخذت تمتص دمه ، ولا تعده أكثر من غذاء لها ، وواثقة تماماً من حقها بذلك) ؛ مثل هاملت بالضبط ، بيد أنه يحتقر نفسه أيضاً ، الشيء الذي لا تفعله البعوضة ، لأنها لم ترتفع إلى هذا المستوى ، ونقول أيضاً بأن هاملت يرى كل شيء مهيأ من أجله فقط) . فمن دون هذه القوة الجاذبة نحو المركز (قوة الأنانية) لما استطاعت الطبيعة الاستمرار والبقاء . كذلك الأمر بالنسبة إلى قوى أخرى ، هي القوة النابذة ، التي تعد في نظرتها أن كل مخلوق يوجد من أجل آخر (و هذه القوة ، هذا المبدأ الذي يعتقد بالإخلاص والتضحية ، والذي يُسَلط عليه ، كما أسلفنا ، شعاع من الضحك ، ليس من أجل استثارة الأوز - ويعبر عن هذا المبدأ أمثال دون كيشوت) . هاتان القوتان ، قوة الجمود ، وقوة الحركة ، قوة المحافظة وقوة التقدم ، هما القوتان الأساسيتان في الوجود كله ، تفسران نمو وردة صغيرة ، كما تقدمان مفتاحاً لفهم تطور أعظم الأمم .

لنترك الآن هذه التأملات ، التي ربما ليست في محلها هنا ، وننتقل إلى بعض الاعتبارات الأخرى ، والتي تهمنا أكثر . من المعروف جيداً بالنسبة إلينا أن مسرحية "هاملت" هي فعلياً من أكثر مسرحيات شكسبير شعبية . وتعد هذه المسرحية المأساوية من ضمن المسرحيات التي يمكن أن تملأ المسرح بالمشاهدين في كل مناسبة وبيسر . ونظراً لظروف جمهورنا الحالي في سعيه نحو معرفة الذات والتأمل ، وفي شكوكه بذاته

وبشبابه، تبدو هذه الظاهرة مفهومة . ولكن إذا تركنا جانباً من الخاصية الجمالية التي تتميز بها هذه المسرحية، وربما كانت أكثر الأعمال المسرحية أهمية في تعبيرها عن الروح الحديثة، فإن المرء سيندهش من عبقرية مبدعها، الذي يظهر أنه نفسه يتصف ببعض صفات هاملت، أنه استطاع أن يطلق هذه الشخصية بحركة حرة من قوته الإبداعية - وترك صورة هاملت للأجيال القادمة كي تدرسها . إن الروح التي خلقت صورة هاملت هي روح إنسان شمالي، روح تأمل وتحليل، روح ثقيلة وكئيبة، يعوزها الانسجام والألوان الفاتحة، وهي عميقة، وقوية، ومتنوعة، ومستقلة، ومسيطرة أيضاً، وغالباً لم تنصقل بأشكال أنيقة وسطحية . لقد استخرج شكسبير نموذج هاملت من أعماقه، وقدم برهاناً على عبقريته في مجال الشعر، كما في مجالات أخرى من الحياة الوطنية، ولم يرقَ إلى مستواه الإبداعي أحد من أسلافه، لأنه فهم ذلك النموذج فهماً كاملاً .

أما روح الإنسان الجنوبي فقد قضت في أثناء خلقها لنموذج دون كيشوت، إنها روح خفيفة، مرحة، ساذجة، حساسة، لا تتغلغل في أعماق الحياة، ولا تحيط بظواهرها، وإنما تكتفي بعكس تلك الظواهر . لدينا إغراء لا يقاوم هنا ـ لن نحاول إجراء موازنة بين شكسبير وسرڤانتس ـ بل سنقوم بالإشارة إلى بعض من نقاط الاختلاف والتشابه بينهما . قد يظن البعض أن إجراء مقارنة بين شكسبير وسرڤانتس أمر غريب . شكسبير هو أديب عملاق، لا بل نصف إله ... نعم، لكن سرڤانتس ليس قزماً أمام هذا العملاق، الذي أبدع مسرحية "الملك لير"، وإنما رجل، رجل بكامل الإمكانية، ورجل يحق له أن يقف منتصباً على قدميه حتى أمام نصف الإله . ولا يمكننا أن ننكر بأن شكسبير يتفوق على سرڤانتس ـ وآخرين من غيره ـ بغنى خياله الفني وقوته، وبتألق شعره الرفيع، وبعمق عقله الكبير وسعته . ولكنكم لن تجدوا في قصة سرڤانتس نكاتاً مقحمة، أو تشبيهات غير طبيعية، أو تصورات معسولة ؛ كذلك لن تجدوا على صفحات قصته رؤوساً مقطوعة، أو عيوناً مقلوعة، أو أنهاراً من الدماء، أو حديداً أو قسوة لا معنى لها، وتركة العصور الوسطى الرهيبة، والنزعة البربرية، التي قلما تغيب عن الطبيعة العنيدة عند الشماليين ؛ بيد أن سرڤانتس مثله مثل

شكسبير، فقد كان معاصراً لليلة القديس بارتلميو[13]، فمنذئذٍ ولمدة طويلة بعدها كان الهراطقة يُحرقون وأنهار الدم تسيل، وما زالت كذلك، فإلى متى ستظل الدماء تُهرق؟ وتظهر العصور الوسطى في قصة "دون كيشوت" بوصفها انعكاساً للشعر البروڤانسي، ولرشاقات الحكايا الخرافية في القصص الرومانسية نفسها التي كان سرڤانتس يضحك منها بنية طيبة والتي هو نفسه أسهم فيها إسهاماً أخيراً بقصة "بيرسيلس وسيسموندا"[14]. بينما يقتبس شكسبير صورة من كل مكان ـ من السماء، من الأرض، فهو لا يعرف حدوداً؛ لا يكاد يفلت شيء من نظراته الثاقبة، يلتقط الأشياء بقدرة عجيبة، كما يتصيد النسر فريسته. أما سرڤانتس فإنه يستعرض بلطف صوره غير الكثيرة أمام القارئ ويعاملها كما يعامل الأب أبناءه، يأخذ من الصور ما هو قريب منه، لذلك هو يألف هذه الصور ويعرفها! ويخضع كل شيء إنساني لقوة عبقرية الشاعر الإنكليزي؛ أما سرڤانتس فإنه يستمد غنى صوره من روحه وحده ـ لذلك يبدو عاقلاً، ووديعاً، وغنياً بتجارب الحياة، التي لم تجعله مع ذلك قاسياً: ليس من قبيل المصادفة أن سرڤانتس في أثناء سنين أسره السبع المخيفة قد تعلم، كما قال، تعلم التسامح؛ ومجال معرفته مجدد أكثر من مجال شكسبير، ولكن العلاقات الإنسانية تنعكس في سرڤانتس، كما تنعكس في كل كائن حي. ولا يبهركم سرڤانتس بكلمات براقة، ولا يهزكم بالقوة العملاقة للمخيلة الأدبية المُلهِمة، وشِعره ليس كشِعر شكسبير والذي يشبه أحياناً البحر المضطرب: شِعره مثل نهر عميق، ينساب بهدوء بين ضفاف متنوعة؛ ينقل القارئ معه من مكان إلى آخر برفق، تلفه من الجوانب كلها أمواج شفافة، فيستسلم بحبور إلى ذلك الهدوء الملحمي الحقيقي وإلى سهولة انسياب تياره. إن المخيلة لتستدعي صور هذين الشاعرين اللذين عاصرا بعضهما وتوفيا في اليوم نفسه في 26 نيسان من العام 1616.[15] مات سرڤانتس، وعلى الأرجح، لم يعرف شيئاً عن شكسبير، ولكن كاتب المآسي العظيمة، في هدوء بيته في ستراتفورد، حيث عاش متقاعداً السنين الثلاث الأخيرة من حياته، من الممكن أنه قرأ القصة الرومانسية الشهيرة، التي كانت قد تُرجمت آنذاك إلى الإنكليزية... إنها لوحة رائعة تحتاج إلى ريشة فنان فيلسوف: بعد أن يقرأ شكسبير "دون كيشوت"، يقول:

"سعيدة هي تلك البلاد، التي يظهر فيها مثل هؤلاء الرجال، معلمو المعاصرين والأجيال القادمة، إكليل من الغار لا يذبل على جبين ذلك الرجل العظيم، وعلى جبين أمته".

لننهِ الآن هذه النظرة القصيرة، واسمحوا لي أن أبدي بعض الملاحظات البسيطة. أطلق أحد النبلاء الإنكليز (و هو حكم جيد في هذه المسألة) على دون كيشوت في حضورنا صفة النموذج للرجل الحقيقي. وفعلياً، إذا كانت البساطة والهدوء ميزتين للإنسان الصادق، فإن دون كيشوت يستحق وبكل جدارة هذا اللقب. ويبقى سيد[16] نفسه حتى عندما تأتي خادمات الدوق ويبللن ذقنه بالصابون لحلاقتها. وتنبع البساطة في سلوكه ليس من عدم وجود ما يمكن أن نطلق عليه محبة الذات، بل من احترام الذات؛ لا ينشغل دون كيشوت بنفسه، فهو يحترم نفسه والآخرين، ولا يخطر له أن يتباهى؛ غير أن هاملت، على الرغم من وضعه الأرستقراطي، يبدو لنا لو تعذرون التعبير الفرنسي: "أنه يرغب في إظهار ثقة كبيرة بنفسه"؛ إنه متقلقل، وحتى أحياناً خشن، يتباهى ويهزأ من الآخرين. ومن جهة أخرى، يمتلك هاملت قوة التعبير الأصيل والدقيق، وهذه القوة هي ميزة كل فرد يتأمل ويثقف نفسه، ولهذا السبب يفتقر دون كيشوت إلى مثل هذه الميزة. لقد أدى إلى عمق التحليل وذكائه عند هاملت، وتنوع مصادر ثقافته (علينا ألا ننسى أنه قد درس في جامعة ويتنبرغ) إلى صقل ذائقة لا تخطئ. إنه ناقد ممتاز، فنصائحه لجماعة الممثلين المسرحيين صحيحة وذكية على نحو أخاذ؛ وإحساس هاملت بوضعه العالي قوي مثل إحساس دون كيشوت بواجبه تجاه الآخرين.

يحترم دون كيشوت المؤسسات القائمة كلها: الدين والملوك والحكام النبلاء، وفي الوقت نفسه هو حر ويعترف بحريات الآخرين. أما هاملت فيشتم الملوك، ورجال البلاط – وهو من حيث الأساس جائر الطبع ولا يُحتمل.

لا يعرف دون كيشوت القراءة والكتابة إلا بصعوبة، بينما من المحتمل أن يكون هاملت يدون يومياته في سجل مذكرات. وعند دون كيشوت، على الرغم من جهله، تصور محدد وأفكار حول شؤون الدولة، والإدارة الحكومية، في حين أن هاملت لا وقت لديه، ولا يحتاج، أن يشغل نفسه بهذه الأمور.

وقد لام كثير من النقاد بشدة سرڤانتس على الإهانات المتلاحقة التي أثقل بها ظهر دون كيشوت . ولاحظنا سابقاً أن المؤلف في الجزء الثاني من القصة قد أزاح الضرب عن كاهل دون كيشوت ؛ ولكننا نضيف أنه من دون الضرب في الجزء الأول لن يكون جذاباً بالنسبة إلى الأطفال الذين قرؤوا عن مغامراته بشغف شديد ، وسيبدو لنا نحن الكبار أيضاً ليس كما هو حقيقة ، بارداً ومتناقضاً مع طبيعته إلى حد ما . قلنا للتو إنه في الجزء الثاني لا يتعرض للضرب ؛ ولكن في نهاية القصة وبعد هزيمة دون كيشوت المنكرة أمام فارس القمر الأبيض ، عندما يتخلى عن الفروسية قبيل موته بقليل ـ يدعسه قطيع من الخنازير بأرجله . وقد أثار هذا المشهد حنق النقاد كثيراً من سرڤانتس - لماذا يكتب مثل هذا الحدث ، وكأنه يعيد سرد نكتة قديمة . لكن يبدو هنا أيضاً أن سرڤانتس كتب قصته بدافع من عبقرية فطرية ـ لأن مثل هذه المغامرات تتضمن معنىً عميقاً ؛ ذلك لأن الخنازير دائماً تدوس بأرجلها أمثال دون كيشوت في نهاية حياتهم ؛ إنها ضريبة يترتب على أمثال دون كيشوت دفعها في النهاية بسبب المصادفة السيئة ، وعدم فهم جامد لا يكترث لشيء ... وهذه بمنزلة لطمة على الوجه من المنافقين ... وبعد ذلك عليهم تقبل الموت . لقد مروا عبر نيران الآتون كلها ، وحازوا الخلود - الذي يفتح لهم أبوابه .

يسلك هاملت سلوكاً خبيثاً وأحياناً قاسياً . تذكروا المكيدة التي يقوم بتدبيرها لرجلين من البلاط أرسلهما معه الملك إلى إنكلترا . وتذكروا حديثه عن بولونيوس الذي قتله . ومع ذلك ، فإننا نرى في هذا ، كما ذكرنا سابقاً ، انعكاساً لأحوال القرون الوسطى التي لم يمر عليها زمن طويل . ونجد أنفسنا ، من جهة أخرى ، مضطرين أن نلاحظ عند دون كيشوت الشريف والمستقيم ميلاً نحو نوع من الخداع الساذج اللاواعي ، ونحو خداع الذات - وهذا الميل موجود دائماً تقريباً في خيالات الأشخاص المتحمسين . فحكايته حول ما رآه في كهف مونتيسينوس هي من نسج خياله ولا تنطلي على سانشو بانزا الماكر والساذج .

تهبط معنويات هاملت عند أول فشل ويأخذ بالشكوى ؛ بينما يتلقى دون كيشوت ضرباً مبرحاً من مجرمي السفينة ، فلا يتزحزح عن موقفه ، ولا تساوره أدنى

شكوك حول نجاح مشروعه . وعليه، يقال إن فوريه[17] كان يذهب وعلى مدى سنوات عديدة للقاء أحد الإنكليز، الذي طلب منه عن طريق الإعلان في الجرائد أن يزوده بمبلغ مليون فرنك كي يقوم بتنفيذ خططه، والذي بالطبع توارى عن الأنظار في نهاية الأمر . لا يمكننا أن ننكر أن هذا الأمر مضحك كلياً ؛ ولكن الشيء الذي يخطر على بالنا هو التالي : لقد أطلق القدماء على آلهتهم صفة الحسد، وعند الحاجة كانوا يرون أنه من المفيد استرضاء هذه الآلهة بتقديم القرابين عن نية طيبة (تذكروا الخاتم الذي رماه بوليكرتس في البحر[18]) ؛ ولماذا لا نتصور أيضاً أن جزءاً من الضحك يتلازم بشكل حتمي مع الأفعال، أو مع تلك الشخصيات المدعوة إلى القيام بأعمال عظيمة وجديدة، والتي عليها أن تقدم الضريبة كما كان القدماء يقدمون الهبات لاسترضاء الآلهة الحسودة ؟ لذلك، من دون أشخاص مضحكين من أمثال دون كيشوت، ومن دون هؤلاء الأشخاص الغريبي الأطوار والمخترعين، لا يمكن للإنسانية أن تتقدم نحو الأمام - ولولاهم لما كان هناك شيء يستحق أن يتأمل أمثال هاملت فيه.

نعم، دعونا نكرر : أمثال دون كيشوت يجدون الأشياء ـ وأمثال هاملت يعتنون بالأشياء . وقد يسألنا بعض الناس، وكيف ذلك، كيف يمكن لأمثال هاملت أن يعتنوا بأي شيء، إذ إنهم يشكون بأيّ شيء ولا يؤمنون بشيء ؟ ونجيب هؤلاء بقولنا : حسب حكمة التدبير في الطبيعة أنه لا يوجد فيها أمثال هاملت بصورة كاملة ولا أمثال دون كيشوت تماماً : إنهما تعبيران متطرفان لاتجاهين، علاقتين وضعهما شاعران على طريقين مختلفين . تسعى الحياة إليهما جاهدة، ولا تبلغهما . ويجب ألا ننسى أن مبدأ التحليل قد أودى بهاملت إلى حد مأساوي، كما أن مبدأ الحماس قد أوصل دون كيشوت إلى حد الضحك، ولكن في الحياة قلما يصادف المرء ما هو مأساوي خالص أو ما هو مضحك خالص .

يستفيد هاملت إلى حد بعيد في نظرنا من صحبة هوراشيو له . وشخصية هوراشيو رائعة وغالباً ما تبرز على نحو غير متوقع في أيامنا هذه، وهذا لصالحنا . نرى في هوراشيو نموذجاً للتابع، أي التلميذ بالمعنى الطيب للكلمة . هوراشيو ذو شخصية

تتمتع بالصبر والاستقامة، ذات قلب رؤوف، لكن محدودة الذكاء ؛ وهو يدرك ما ينقصه كما أنه متواضع، وهذه صفة نادراً ما نجدها عند أمثاله ؛ يتعطش لسماع التوجيهات والوصايا، ولهذا هو يحترم هاملت الذكي ويخلص له بكل قوة روحه الصادقة، ولا يطلب من هاملت أي شيء مقابل ذلك . كما أنه يطيعه ليس بوصفه أميراً، بل قائداً . وتكمن أكبر خدمة يستطيع أمثال هاملت تقديمها في تكوين أناس مثل هوراشيو وتطويرهم، أناس يلتقطون بذور أفكارهم، ويجعلونها تتكاثر في قلوبهم، وبعد ذلك يبثونها في أرجاء العالم كله . إن الكلمات التي يعبر فيها هاملت عن أهمية هوراشيو هي شرف لهاملت نفسه . وفي هذه الكلمات يعبر هاملت عن فهمه لكرامة الإنسان الرفيعة، وتطلعاته النبيلة، التي لا يستطيع أن يبلغها أي شك . "اسمع"، يقول له :

منذ ذلك الوقت، حينما أصبح هذا القلب
قادراً على اختيار من يحب
و تعلَّمَ كيف يعرف الناس،
اختارك من بين الناس جميعاً .
تتألم، أنت، ويبدو، أنك لا تتألم .
تتلقى ضربات القدر وهباته،
و أنت ممتن للقدر على هذا وذاك .
مبارك أنت في حكمتك ودمك
و أنت راض بكل شيء، ولا تتغنى بالسعادة
و لا تنشر أنغامها المختلفة على هواها .
أعطني رجلاً، لم يصنع الهوى منه
عبداً، وأنا سأخبئ هذا الرجل
في أعماق قلبي المقدسة،
كما أخبئك أنت .

إن الإنسان الشكوكي والشريف يحترم الشخص الرزين. عندما انهار العالم القديم، مثله مثل أي زمان آخر، هرب الناس الأفاضل إلى الصبر. فكان الصبر هو ملاذهم الوحيد حيث يمكنهم الحفاظ على كرامتهم الإنسانية. وإذا لم يمتلك أولئك الشكوكيون الشجاعة على مواجهة الموت – "الإقلاع إلى تلك البلاد البعيدة، حيث لم يرجع منها أي مسافر" – فإنهم يلجؤون إلى العالم الأبيقوري(19). وهذه الظاهرة مفهومة، وحزينة ومألوفة بالنسبة إلينا.

يموت كل من هاملت ودون كيشوت ميتة مثيرة للشفقة؛ لكن ثمة اختلاف كبير في نهايتهما. فكلمات هاملت الأخيرة جميلة. يستسلم هاملت، ويغدو هادئاً، ويطلب من هوراشيو أن يعيش، ويؤيد بصوته الذاوي الشاب فورتنبراس، الممثل البارز لحق استلام العرش ... بيد أن هاملت لا يتطلع إلى المستقبل ... ويقول هذا الشكوكي المُحتضِر، "لا يبقى بعد هذا إلا الصمت"، ويهوي فعلياً هاملت صامتاً إلى الأبد. ويبعث موت دون كيشوت شعوراً بحزن لا يمكن التعبير عنه على روحه. وفي هذه اللحظة تظهر عظمة أهميته واضحة للعيان. وعندما يقول له تابعه السابق معزياً إياه، بأنهما قريباً يجب أن يتوجها إلى جولات فروسية فيها مغامرات جديدة. "كلا" – يجيب الرجل وهو يُحتضر – "مضت أيام الفروسية ولن تعود، وأنا لا أطلب إلا الصفح من الجميع؛ فأنا لم أعد دون كيشوت، أنا ألونزو الطيب من جديد، كما كانوا يسمونني في ماضيات الأيام – ألونزو إل بوينو".

هذا الحديث مدهش؛ لأن الإشارة إلى هذا اللقب للمرة الأولى والأخيرة تصعق القارئ. نعم، هذا الحديث بذاته ما زال يحمل أهميته في وجه الموت. سيمضي كل شيء، وسيزول كل شيء، المناصب العالية، والسلطة، والعبقرية العظيمة، وكل شيء سيتحول إلى تراب...

عظمة الأرض كلها

ستتبخر، مثل الدخان ...

و لكن الأفعال العظيمة لا تتبخر مثل الدخان ؛ فهي تستمر أكثر مما يستمر أعظم جمال أخاذ . كل شيء ينقضي ، يقول الحواري ، ولن يبقى إلا الحب[20]

لم يبق لدينا ما نضيفه إلى هذه الكلمات . فنحن نَعد أنفسنا محظوظين لأننا تمكنا من الإشارة إلى هذين الاتجاهين الجذريين في الروح الإنسانية ، اللذين تحدثنا عنهما إليكم ، وأثرنا لديكم بعض الأفكار ، حتى لو كانت تختلف عن أفكارنا .لعلنا اقتربنا من الحقيقة قليلاً ، آملين ألا نكون قد أثقلنا كثيراً على استماعكم اللطيف .

المراجع:

1 - مقالة ألقيت على شكل خطاب في العاشر من كانون الثاني عام 1860 في اجتماع عام لجمعية دعم الأدباء والعلماء المحتاجين. ترجم هذه المقالة من الروسية إلى الإنكليزية د. ليون بيرنت، أستاذ الأدب المقارن (العلاقات الأدبية الروسية ـ الإنكليزية) وعميد كلية العلوم الإنسانية والدراسات المقارنة بجامعة اسكس في بريطانيا.

2 - يُعدُّ المؤلف إيڤان تورغنييف من عمالقة الأدب الروسي في القرن التاسع عشر، عاش ما بين الأعوام 1818 ـ 1883، وتُرجمت قصصه ومسرحياته ورواياته إلى العديد من لغات العالم، ومن أهم هذه الأعمال: "مذكرات صياد" (1847 ـ 1851)، و"مذكرات رجل فائض" (1850)، و"رودين" (1856)، و"عند العشية" (1860)، و" آباء وأبناء" (1862)، و" دخان" (1867).

3 - المترجم: باحث وأكاديمي سوري، نقل هذه المقالة إلى العربية من الترجمة الإنكليزية الآنفة الذكر.

4 - على الأرجح أن تورغنييف يتحدث عن التواريخ على وجه التقريب، ذلك لأن الطبعة الأولى من مسرحية شكسبير "هاملت" والجزء الأول من رواية سرڤانتس "دون كيشوت" لم يظهرا في العام نفسه. ويبدو أن مسرحية "هاملت" قد نشرت أول مرة في العام 1602؛ وعلى الرغم أنه لا تتوافر نسخة من هذه الطبعة، فإن طبعة ذا فارنس التي ظهرت في العام 1603، تستند إلى تلك الطبعة. ومن المعروف أن تاريخ نشر الجزء الأول لرواية "دون كيشوت" لأول مرة هو العام 1605. على أية حال يبدو أن الفرق الضئيل في تاريخ ظهور العملين الأدبيين لا يشكل عقبة أمام البحث الأدبي عموماً.

5 - المغاربة: م. المغربي وهو بالنسبة إلى الإسبان الشخص البربري المسلم أو العربي الداكن البشرة والغريب الطباع.

6 - نسبة إلى الشاعر الروسي إيفجيني باراتنسكي (1800 ـ 1844) الذي عدّه بوشكين أروع شاعر رثاء روسي. وبعد انقضاء سنين على وفاته وشهرته، اكتشفته الشاعرة آنا آخماتوڤا والشاعر جوزيف برودسكي بوصفه أعظم شاعر فكر.

7 - قبعة مامبرينو السحرية، هذا ما يُطلق عليها في رواية "دون كيشوت"، وهي طاسة حلاقة معدنية يعتقد دون كيشوت بسبب أوهامه أنها شيء سحري.

8 - لوك دو كلابيرز، ماركيز دو ڤوڤينارغـيه (1715 ـ 1747) أخلاقي فرنسي، وكاتب مقالات متعدد الاهتمامات: الأدب والنقد والدين والسياسة وعلم النفس.

9 - برامارباس، اسم يشير إلى شخصية متبجحة متباهية، وأصل الكلمة غير معروف، لعل هذا الاسم يعود للكلمة الأسبانية Bramar. وثمة مسرحية هولندية (جيكوب ڤون تيبو) للكاتب لودفيغ هولبرغ، ترجم العنوان إلى الألمانية جوهان كريستوف غوتشيد "المتبجح المتباهي أو الضابط" في كتاب له بعنوان (المسرح الألماني) نشره عام 1741.

10 - الكابتن بيستول، اسم لشخصية في مسرحية شكسبير (هنري الخامس)، يجلس في حانة قديمة مع رفاقه ويعيشون على اللصوصية والاحتيال يصبح حاملاً للعلم أو ملازماً في جيش الملك هنري الخامس الذاهب إلى الحرب مع فرنسا. فينضم إلى الجيش كي يتباهى بملابسه العسكرية عندما يعود إلى لندن. كما يتباهى بالكلام ويقسم أغلظ الأيمان لكنه يهرب عند أول إشارة خطر. ينهزم في النهاية ويحل محله الكابتن الشريف فلولين الذي يترقى في أيام الملك هنري. من الواضح هنا أن تورغنييف يمنحه رتبة كابتن.

11 - يشير إلى الشاعر الألماني الكبير جوهان ولف غانغ غوته (1749 -1832).

12 - شخصية كبير الشياطين في رائعة غوته "فاوست".

13 - ليلة القديس بارتلميو، تشير إلى مذبحة دينية مذهبية قام بها الكاثوليك ضد الفرنسيين البروتستانت في باريس عام 1572، وحدثت خلال فترة عرفت باسم الحروب الفرنسية الدينية.

14 - نشرت هذه الرواية في العام 1617، أي بعد وفاة مؤلفها، يقص فيها سرفانتس أحداث حب مثالي، والتقلبات الجذرية الحاصلة في علاقة رجل وامرأة ينطلقان من مناطق القطب الشمالي، ويصلان إلى روما، حيث تنتهي مغامراتهما المعقدة نهاية سعيدة.

15 - يمكن هنا إبداء تعليق بسيط وهو أن شكسبير توفي، حسبما هو معروف، في اليوم الثالث والعشرين وليس في السادس والعشرين من نيسان عام 1616، لا كما يذكر تورغنييف.

16 - يستخدم تورغنييف هنا كلمة Hidalgo، أي الهَيْدَلْج وهو الإسباني من طبقة النبلاء الدنيا.

17 - مفكر فرنسي اشتراكي طوباوي عاش ما بين الأعوام (1772 - 1837).

18 - بوليكريتس ملك ساموس في اليونان القديم (523 - 538 قبل الميلاد تقريباً)، وصل إلى السلطة بستة عشر محارباً، كان ملكاً - قرصاناً بالفعل، يهاجم السفن وينهب البضائع في البحار (له قصة يرمي فيها خاتمه، ثم يعيده البحر). وعندما يستفحل أمره، يقبل الملوك حكم الفرس حماية لأنفسهم وأملاكهم.

19 - نسبة إلى مذهب الفيلسوف الإغريقي أبيقور الذي قال بأن المتعة هي الخير الأسمى، والفضيلة وحدها هي مصدر المتعة.

20 - قد يخلق البحث عن قول الحواري بعض الصعوبة في مطابقة الترجمة مع الأصل وذلك لأن تورغنييف كان يقتبس من الإنجيل المكتوب بالروسية. ويبدو أن الإحالة هنا إلى الرسالة الإنجيلية الأولى إلى الكورنثيين، الفصل الثالث عشر، الآية 8.

الوعد بقدرات غير محدودة
المادة، العقل، الروح*

ديباك شوبرا

ترجمة: د. يحيى العريضي

منذ لحظة إدراكنا للعالم من حولنا، نبدأ بعملية البحث عن مكاننا فيه، ونطلق أسئلتنا السرمدية: لماذا أنا هنا؟ ما مدى تماهيَّ مع المخطط العام لما هو موجود؟ ما قدري ومصيري؟ كأطفال نفكر بالمستقبل كصفحة بيضاء يمكننا كتابة قصصنا عليها. وتبدو الاحتمالات بلا نهاية. يغذينا وعد الاكتشاف والبهجة المطلقة في العيش منغمسين في إمكانيات بلا حدود. وما إن نكبر ونصبح يافعين ونبدأ بمعرفة محدوديتنا، تضحي رؤيتنا للمستقبل ضيقة. ما ارتقى بمخيلتنا يومياً ينزل الآن فزعاً وثقلاً وقلقاً على أرواحنا. ما كان بالأمس لا نهائياً يضحي ضيّقاً ومعتماً.

هناك طريقة لاستعادة تلك الفرحة الجامحة وذلك الأفق بكل احتمالاته غير المحدودة. كل ما هو مطلوب ليس أكثر من فهم للطبيعة الحقيقية للواقع وإرادة لمعرفة الترابط واللاإنفصالية بين كل الأشياء؛ وبمساعدة وسائل محددة ستجد العالم يفتح لك بواباته مشرعة، وكل تلك الفرص والحظ الطيب الذي كان يبزغ أمامك من وقت لآخر، ها هي ثانية تواكبك بتواتر دائم؛ فما قوة التناغم القدري؟ تخيّل نفسك للحظة في غرفة مظلمة وبيدك مصباح باتجاه واحد، وما إن تضيئه حتى ترى لوحة معلقة على

* ترجمة من كتاب **التناغم القدري** لكاتبه: ديباك شوبرا

جدار. قد تقول: بالتأكيد هذا عمل فني رائع! ولكن، هل هذا كل شيء؟ وبعدها بلحظة ينير المكان بكليته من علٍ؛ وتنظر حولك لتجد نفسك في متحف فني بمئات اللوحات كل واحدة منها أجمل من الأخرى؛ وما إن تتكشف لك كل تلك الإمكانيات، حتى تجد أن أمامك الحياة بكاملها لتدرس الفن وتحبه؛ وما أنت الآن بمحدود ومحصور برؤية لوحة وقع عليها الضوء الخفيف لذلك المصباح.

هذا هو وعد التناغم القدري. إنه ينير الأضواء؛ ويعطينا القدرة لاتخاذ القرارات بدلاً من إطلاق التخمينات العمياء خلال حراكنا شبه الكسيح في حياتنا. إنه يمكننا من رؤية معنى الحياة، و فهم الترابط والتناغم في كل الأشياء، و اختيار الحياة التي نريد أن نحيا. مع التناغم القدري نمتلك قدرة التحول في حياتنا حسبما ننوي.

الخطوة الأولى في حياة كهذه تتمثل بفهم طبيعة مستويات الوجود الثلاثة:

المستوى الأول: المجال المادي

المستوى الأول للوجود مادي أو فيزيولوجي، وهو الكون الظاهر، ومعرفتنا به هي الأكثر، وهو ما نسميه العالم الحقيقي. يحتوي المادة والأشياء بحدودها الثابتة، وكل ما هو ثلاثي الأبعاد، وهو الذي يحتوي كل ما نخبره بحواسنا الخمس: كل ما نراه ونسمعه ونشمه ونتذوقه ونحسّه. ويشمل ذلك أجسادنا، والريح، والأرض، والماء، والغازات، والحيوانات والميكروبات والجزيئات، وصفحات هذا الكتاب. في العالم المادي، يبدو انسياب الزمن خطّياً مستقيماً يمتد من الماضي مروراً بالحاضر إلى المستقبل. وهذا يعني أنه في المجال المادي هنالك لكل شيء بداية ومنتصف ونهاية؛ وبذا لا يكون أبدياً. الكائنات الحية إذاً تولد وتموت. فالجبال تشهق من حمم الأرض الملتهبة ثم تضمحل بفعل هطل الأمطار وهبوب الرياح الجارفة.

العالم المادي ـ كما نعهده ـ تحكمه قوانين ثابتة في السبب والنتيجة؛ ومن هنا يصبح كل أمر متوقعاً. فيزياء نيوتن تمكننا من قراءة الفعل وردة الفعل، فحين ترتطم كرات البلياردو ببعضها البعض بسرعة معينة وبزوايا محددة، يمكننا توقع ومعرفة الخط الذي ستسلكه بدقة على طاولة البلياردو. يمكن للعلماء حساب الكسوف الشمسي بمنتهى الدقة، إن فهمنا الحصيف البدهي لعالمنا يأتي مما نعرفه في المجال المادي لعالمنا.

المستوى الثاني: المجال الكوانتيمي [1]

في المستوى الثاني للوجود كل شيء يتألف من طاقة ومعلومات. وهذا ما يسمى المستوى (الكوانتيمي) الطّاقي. كل شيء في هذا المستوى ليس مادياً أي لا يمكن لمسه أو استيعابه عبر الحواس الخمس.

عقلك، أفكارك، ذاتك، الجزء الذي تسميه تقليدياً «نفسك» كلها أجزاء من المستوى الطاقي. هذه الأشياء ليست صلبة، ومع ذلك تدرك أن نفسك وأفكارك أشياء حقيقية. من السهولة بمكان أن تفكر بالمجال الطاقي كمسألة عقلية أو ذهنية، إلا أنه يحتوي ما هو أبعد من ذلك.

بالحقيقة، كل شيء في الكون المرئي هو تجل للطاقة والمعلومات ـ في العالم الكوانتيمي.وما العالم المادي إلا جزء من العالم الكوانتيمي.

يمكن طرح ذلك بالقول إن كل ما في العالم المادي جوهره الطاقة والمعلومات. تقول معادلة «أينشتاين» الشهيرة إن (الطاقة) /ط/ تساوي (الكتلة) /ك/ مضروبة بمربع سرعة الضوء /س/ [ط = ك $س^2$].

وهذا يدلنا على أن المادة / الكتلة هي الطاقة بطرق مختلفة؛ أي {ط = ك}.

أحد أول دروس العلوم تقول إن كل مادة مصمتة تتألف من جزيئات والجزيئات تتألف من أجسام أكثر صغراً تسمى الذرات.

تصل بعد كل ذلك إلى القول بأن هذا الكرسي الذي نجلس عليه يتألف من ذرات تصعب رؤيتها إلا بمجهر خارق القدرات. وفي دروس لاحقة نتعلم بأن تلك الذرات تتألف من جزيئات ذرية لا جسم لها على الإطلاق. وإن أردنا معرفة كنهها فهي حرفياً جيوب أو موجات من المعلومات والطاقة. وهذا يعني أنه في هذا المستوى من الوجود، الكرسي الذي تجلس عليه ليس إلا طاقة ومعلومات.

يصعب استيعاب هذا المفهوم بداية؛ فكيف يمكن لموجات طاقة غير مرئية ومعلومات أن توجد على شكل مادة صلبة؟! والجواب هو أن الأحداث في المستوى

([1]) ما له علاقة بالطاقة: Quantum الكوانتيمي.

الكوانتيمي تتم بسرعة الضوء، وبسرعة يصعب على حواسنا معالجتها أو استيعابها؛ فمن الصعوبة بمكان أن نلتقط كل ما يساهم بتكوين إدراكنا. نستوعب الأشياء عبر اختلاف واحدها عن الآخر وذلك لاحتواء موجات الطاقة معلومات مختلفة تحددها ترددات واهتزازات موجات الطاقة. يشبه هذه الحال عملية الاستماع إلى محطة راديو؛ فإن استمعت للمحطة التي تبث على تردد الـ 101.9 FM فستجدك تستمع إلى أغان صاخبة. تُسَجَّل المعلومات المختلفة للطاقة بناء على تردداتها.

إذاً، يتألف العالم المادي للأشياء من المعلومات المحتواة في الطاقة التي تتذبذب بترددات مختلفة. ويعود سبب عدم رؤيتنا للعالم كشبكة طاقة إلى أن الاهتزازات تتم بسرعة فائقة. ونظراً لبطء حواسنا فلا يمكنها تسجيل إلا مقاطع من الطاقة والفعالية، وهذه المقاطع ليست إلا «الكرسي» و«الجسد» والماء أو أي مادة في العالم المرئي.

يشبه ذلك ما يحدث خلال مشاهدة فيلم سينمائي، وكما هو معروف فإن الفيلم مصنوع من صور مفردة ثابتة تفصلها فراغات. وإذا ما نظر المرء إلى فيلم على بكرة العرض فسيشاهد اللقطات المفردة والفراغات بينها ولكن عند مشاهدة الفيلم ذاته كاملاً تُسلْسَل الكوادر سوية وتُعرَض بسرعة بحيث لا تتمكن حواسنا من التقاط الكوادر (الصور) منفردة، وبدلاً من ذلك ترانا نشاهد جدولاً متصلاً من المعلومات.

على المستوى الطاقي تشكل المقاطع المتنوعة لحقول الطاقة التي تتذبذب بترددات مختلفة والتي ندركها كمواد صلبة... تشكل جزءاً من ميدان الطاقة الكلي. وإذا ما تمكنّا من تلقي كل ما يحدث على المستوى الطاقي (الكونتيوم) فسندرك بأننا جميعاً جزء من مجموعة طاقية وكل ما في الكون ليس إلا تركيباً طاقياً يطفو في الكلية الطاقية. وفي أية لحظة يمكن لمجالك الطاقي أن يلمس أو يؤثر بالمجال الطاقي للآخرين؛ وكل منا يتجاوب بطريقة ما مع تلك التجربة. جميعنا تجليات لتلك الطاقة والمعلومات الجمعية.

أحياناً ترانا نشعر بهذا الترابط. هذا الإحساس غامض، ولكنه يصبح واضحاً تماماً أحياناً ـ كثيرون منا خبروا الدخول إلى غرفة والإحساس بأن التوتر كثيف لدرجة يمكن قطعه بسكين، أو التواجد في كنيسة أو جامع أو الإحساس بالانغماس بهالة من السلام.. تلك هي الطاقة الجمعية للمحيط ممزوجة بطاقتك الذاتية التي تسجلها على مستوى معين.

على المستوى المادي، ترانا نتبادل الطاقة والمعلومات. تخيّل نفسك واقفاً في شارع وتشم رائحة دخان سيجارة لشخص يبعد عنك مسافة بسيطة؛ فهذا يعني أنكما تتنفسان الهواء ذاته؛ فما الرائحة إلا أثر ينبهك بأنك تستنشق نَفَسَ إنسان آخر. إن لم يكن هناك وجود للأثر؛ أي إن لم يكن عابر السبيل ذاك يدخن بالقرب منك فستبقى الحال ذاتها بأنك تستنشق الهواء الذي يتنفسه ذلك الشخص؛ فأنت لم تدرك هذه الحقيقة إن لم يكن ذلك الشخص يدخن. وما الذي يمكن أن نسميه التنفس؟ إنه ثاني أكسيد الكربون والأكسجين الناتج عن العملية الأيضية لكل خلية في جسد ذلك الشخص. فهذا ما تستنشقه، كما يستنشق الآخرون نفسك، فنحن على الدوام نتبادل أجزاءً من ذواتنا؛ أجزاءً مادية وجزيئات قابلة للقياس من أجسادنا.

وعلى مستوى أعمق، لا يوجد فعلياً أية حواجز بيننا وبين أي شيء آخر في العالم؛ فعندما تلمس شيئاً يبدو صلباً كما لو أن هناك حدوداً واضحة بينك وبينه. يقول علماء الفيزياء إننا نخبر تلك الحدود كحدود صلبة لأن كل شيء مكوّن من ذرات، والصلابة هي حس تلاطم الذرات بعضها ببعضها الآخر.

لكن دعنا نفكر بماهية الذرة. للذرة نواة صغيرة محاطة بغيمة من الإلكترونات، وليس هناك غلاف خارجي صلب... هناك مجرد غيمة إلكترونية. ومن أجل تصوّر ذلك، لنتخيّل حبة فستق في ملعب كرة قدم. حبة الفستق تمثل النواة والملعب يمثل حجم الغيمة الإلكترونية حول النواة. فعندما نلمس مادة ما، نستشعر الصلابة عبر التقاء إلكتروناتها؛ وهذا هو تفسيرنا للصلابة آخذين بنظر الاعتبار رهافة (أو الرهافة النسبية لـ) حواسنا. لقد بُرمجت أعيننا أن ترى الأشياء صلبة وثلاثية الأبعاد. النهايات العصبية لدينا مبرمجة أن تشعر بالأشياء صلبة وثلاثية الأبعاد في جوهر وحقيقة المجال الطاقي (الكونتيوم) لا يوجد صلابة؛ أو هل هناك صلابة إذا ما التقت غيمتان؟ بالتأكيد، لا، تمتزج وتتماهى وتفترق. وهذا بالضبط ما يحدث عند لمسك شيئاً ما. حقل الطاقة لديك (الغيوم الإلكترونية) تلتقي؛ جزء بسيط منها يمتزج ويتماهى ثم يتم الافتراق. رغم اعتبارك ذاتك كلاً واحداً؛ إلا أنك فقدت جزءاً من الحقل الطاقي في الشيء الذي لمست، وكسبت بالمقابل جزءاً من الحقل الطاقي لذلك الشيء؛ ففي كل تلاقٍ، يتم تبادل الطاقة والمعلومات، ويحدث فينا وفي الأشياء تغيراً ربما مجهرياً، بهذه

الطريقة يمكننا أن ندرك كم نحن متصلون بكل شيء في العالم المادي. نحن على الدوام نتشارك بأجزاءٍ من مجالاتنا الطاقية ؛ ومن هنا فكلنا مترابطون نفسياً وذهنياً على مستوى الطاقة هذا.

فقط في عالمنا الشعوري ، تخلق حواسنا المحدودة عالماً صلباً من الطاقة والمعلومات الصافية ؛ ولكن ماذا لو كان بإمكاننا أن نرى عبر هذا المجال الطاقي؟ أي إذا ما كان لدينا عيون طاقية؟ بالحقيقة ؛ في المجال الطاقي ، أن كل ما نفكر به كجسم صلب ليس إلا وميضاً يدخل ويخرج في فراغ بسرعة الضوء ، تماماً كالصورة الثابتة وما يتبعها من فراغ في فيلم سينمائي. وما الكون برمته إلا ظاهرة إنارة وإطفاء مستمرة. إن الاستمرارية والصلابة في العالم لا وجود لها إلا في المخيّلة ، تغذيها الأحاسيس التي لا تستطيع تبيّن موجات الطاقة والمعلومات المكوّنة للمستوى الطاقي للوجود. في حقيقة الأمر نعيش جميعاً في حالة من الوميض داخلين الكون وخارجين منه على الدوام. وإذا ما قمنا بعملية تنقية وتطهير حواسنا يمكننا بالفعل أن نرى الفجوات في وجودنا. نحن هنا ، وفي لحظة أخرى لسنا هنا ، وفي ثالثة نعود. إن الإحساس بالاستمرارية تحمله فقط ذاكرتنا.

هناك حالة مشابهة يمكنها تسليط الضوء على هذه النقطة : يعرف العلماء بأن الحلزون يحتاج حوالي ثلاث ثوان ليلتقط ويسجل الضوء. لنتخيّل أن حلزوناً يراقبني ، وأنني غادرت الغرفة وسرقت مصرفاً خلال ثلاث ثوان. بالنسبة للحلزون أنا لم أغادر الغرفة. وإن تخيلنا بأنه يمكنه الشهادة في المحكمة ، فيمكنني أن أستخدم هذه الشهادة بأنني لم أغادر الغرفة ؛ فبالنسبة للحلزون ، يقع الزمن الذي غادرت فيه الغرفة ضمن الفجوة الزمنية الموجودة بين صورة وأخرى في الوجود الومضي ، فحس الاستمرارية لن يسجل تلك الفجوة.

إن الخبرة الحسيّة للمخاليق الحيّة ليس إلا مجرد تركيب إدراكي اصطناعي بحت يولده الخيال. هناك قصة لكاهنين ينظران إلى علم يخفق في الهواء. يقول الأول : «العلم يخفق» والآخر يقول : «لا ، الريح تتحرك» يأتي معلمهما ويطرحان السؤال عليه؟ «من منهما على حق؟» يجيبهما : «كلاكما على خطأ». الوعي وحده الذي يتحرك ؛ ومع تحركه يتخيّل العالم في كينونته.

إذاً ليس العقل إلا حقلاً من الطاقة والمعلومات؛ وكل فكرة هي مجال من الطاقة والمعلومات. لقد تخيّل الإنسان جسده الفيزيولوجي والعالم المادي من حوله وجلبهما إلى عالم الوجود من خلال إدراكه للفعالية الطاقية ككيان مادي مميز؟ ولكن يبقى السؤال: ما مصدر العقل المسؤول عن هذا التخيّل؟

المستوى الثالث: مجال العقل الكلي

يشكّل المجال الثالث العقل أو الوعي؛ ويمكن تسميته بالمجال الافتراضي، أو المجال الروحي، أو حقل القدرات الكامنة، أو الكينونة الكونية، أو العقل الكلّي، إنه حيث الطاقة والمعلومات تنبجس من بحر من الاحتمالات والممكنات أن مستوى الطبيعة الأساسي والأكثر جوهرية فيها ليس مادياً، وما هو كذلك بمجمع من الطاقة والمعلومات؛ إنه القدرة الصافية الكامنة. مجال الحقيقة الكليّة هذا يعمل خارج الزمان والمكان، واللذان لا وجود لهما في هذا المستوى. ويسمى الكلي أو اللا محلّي أو الكوني، لأنه لا يمكن حصره بمكان وما هو بداخلك أو في أي مكان خارجك، إنه ببساطة هو.

ذكاء أو عقل المجال الروحي هو الناظم لمجمع الطاقة في كيانات قابلة للإدراك؛ وهو الذي يربط الجزيئات الكونتيمية في ذرات والذرات في جزيئات، والجزيئات في بنى؛ إنه القوة الناظمة لكل الأشياء. قد يكون هذا المفهوم على درجة من التعقيد بحيث يكاد يستحيل استيعابه. إحدى طرق التفكير البسيطة بهذا المجال الافتراضي هي أن ندرك الطبيعة الثنائية لأفكارنا. عند قراءتك لهذه الكلمات ترى عيونك الطباعة السوداء على هذه الصفحة، ويقوم دماغك بترجمة الطباعة إلى رموز وأحرف وكلمات، ومن ثم محاولة معرفة معانيها. لكن؛ ارجع خطوة إلى الوراء واسأل: من هو أو ما هو الذي يقوم بعملية القراءة؟ ما الوعي الذي يشكل الأساس لأفكارك؛ ألا ترى أن هناك ثنائية في هذه العمليات الداخلية. ذهنك منشغل بعملية تفكيك الرموز ويقوم بعملية تحليل وعملية ترجمة؛ فمَنْ إذاً هذا الذي يقوم بعملية القراءة؟ من خلال حرف الانتباه البسيط هذا، يمكن للمرء أن يعي هذا الوجود في داخله؛ وهذا الوجود ليس إلا القوة التي تقوم بعملية التحصيل المعرفي. هذه القوة هي الروح إنها الذكاء الكوني، وعملها يتم على ذلك المستوى الافتراضي.

وكما المعلومات والطاقة تصوغ إيهاماً العالم المادي، فإن المجال اللامكاني أو الكوني يخلق ويناغم نشاط المعلومات والطاقة. وحسب الدكتور «لاري دوسي»

الرائد في الميتافيزيقيا، فإن الأحداث غير المكانية أو الكونية تتصف بثلاث خواص تميّزها عن أحداث العالم المادي. إنها بداية متلازمة؛ حيث أن توافقها لا تَوَسُّطَ فيه؛ وهي كاملة ثانياً، ومباشرة ثالثاً. لنرَ ما يعنيه بذلك:

• إن سلوك حَدَثين (دوذريّين) أو أكثر متشابك بلا سببية، بمعنى أن أحدهما ليس مسبباً للآخر أو العكس؛ ومع ذلك، فسلوك أحدهما يتناغم مباشرة ويرتبط بالآخر. بكلام آخر، يبدوان كأنهما يرقصان للّحن ذاته، رغم عدم تواصلهما واحدهم بالآخر بالمعنى التقليدي للتواصل؛ وهذا هو معنى عدم التوسط.

• إن التواصل بين تلك الأحداث الكونية كامل؛ بمعنى أن قوة التناغم لا تنعدم بكبر أوقوة المسافة الزمانية والمكانية. على سبيل المثال؛ إن كنّا سويّة في غرفة واحدة نتحدث، فإن أصواتنا ستكون أقوى من أن يكون واحدنا في أول الشارع والآخر في نهايته؛ فمع بعد المسافة يضعف الصوت، إن لم نقل يتلاشى.

أما فيما يتعلق بالمجال اللامكاني أو الكوني فسنسمع بعضنا البعض بقطع النظر إن كنت تجلس ملتصقاً بي أو في نهاية الشارع، أو حتى في قارة أخرى..

• أما الخاصة الثالثة فهي المباشراتية، فليس هناك من حاجة لزمن الرحلة بالنسبة للأحداث الكونية اللامكانية. كلنا يعلم بأن الصوت والضوء يرتحلان بسرعتين مختلفتين؛ وهذا يفسر بأننا نرى ضوء البرق قبل أن نسمع صوت الرعد. بالنسبة للأحداث اللامكانية الكونية ذلك الفرق ينعدم؛ لأن التوافقات اللامكانية الكونية لا تتبع الفيزياء الكلاسيكية؛ فليس هناك إشارة، ولا ضوء، ولا صوت أي ليس هناك من مادة ترتحل. التوافق بين الأحداث التي تتم في المجال اللامكاني الكوني أو الافتراضي لحظياً من دون زمان أو مكان أو سبب، ومن دون تعرض للتلاشي خلال الزمان أو المسافة.

العقل الكلي في كل مكان باللحظة ذاتها، ويمكنه التسبب بنتائج متعددة في آن معاً وفي أمكنة مختلفة. بناءً على هذا المجال الافتراضي فإن كل شيء في هذا الكون منظم ومتناغم. وهذا هو مصدر المصادفة بالغة الأهمية للتناغم القدري. وما إن تتعلم أن تعيش في هذا المستوى حتى تتمكن من تلبية كل رغباتك في الحال وبإمكانك اجتراح المعجزات.

حكاية القدس (*)

إدغار آلان بو

ترجمة د. إبراهيم يحيى شهابي

قـال أبـو الفطـيم (Abel-Phittim) إلى بـوزي بـن ليفـي (Buzi-Ben-Levi) وشَمعون (Simeon) الفريسي(1) في العاشر من شهر تموز (Thammuz) من العام العبري 3941 : "هيا بنا نسرع إلى الأسوار المجاورة لبوابة بنيامين (Benjamin) في مدينة داوود (Dawid) ونطل على معسكر غير المختونين ؛ فالآن هي الساعة الأخيرة من نوبة الحراسة الرابعة ، عند شروق الشمس ، ولابد أن الوثنيين الذين يقومون اليوم بالوفاء بوعد بومبي (Pompey)(2) ينتظروننا بأضحياتهم من الخراف".

وكان شمعون ، وأبو الفطيم ، وبوزي بن ليفي متعهدين ، أو متعهدين ثانويين لجمع الأضاحي في مدينة القدس.

فأجابه الفريسي : "فعلاً علينا أن نسرع ، لأن هذا الكَرَم ليس مألوفاً عند الوثنيين ؛ بل هو نادر ؛ ومن سمات عبدة بعل (Baal) هؤلاء ، العقلية المتقلبة وعدم الالتزام بوعودهم".

فرد عليه بوزي بن ليفي قائلاً : "إن سمة التقلب والخيانة التي يتصف بها هؤلاء حقيقة لا مراء فيها كحقيقة أسفار موسى الأولى من العهد القديم(3).

(*) ترجمة : د. إبراهيم يحيى شهابي (ترجمة خاصة عن الانكليزية)

ولكن هذه السمة لا تظهر عندهم إلا تجاه إله العبريين أدوناي (Adonai). إذ متى كان الأمونيون (Ammonites) (4) غافلين عن مصالحهم؟ ويخيل لي أنه لا يُعدُّ كرماً عظيماً لو أعطونا ثلاثين شيكلاً (shekel) فضياً بدلاً من كل خروف".

فأجاب أبو الفطيم قائلاً: "ومع ذلك نسيت يا ابن ليفي أن بومبي الروماني الذي يحاصر الآن مدينة العلي الأعلى بلا رحمة ولا تقوى، يشك في أننا نستخدم الخراف التي تخصص للمذابح لتغذية الجسد بدلاً من تغذية الروح".

فصاح الفريسي الذي ينتمي إلى طائفة تدعى داسرز (Dashers)، [وهم مجموعة صغيرة من القديسين الذين يعد سلوكهم في شحط أقدامهم وتجريحها على الرصيف أذى وملامة لمن هم أقل تقوى، ويعدون عقبة كأداء في وجه من هم أقل موهبة من الطوافين]، قائلاً: "أحلفك بجدائل لحيتي الخمس والتي يحظر علي حلاقتها بوصفي كاهناً، هل عشنا لنشهد اليوم الذي يتهمنا فيه مغرور روما الوثني بأننا تواقون للّحم أكثر العناصر تقديساً وتكريساً؟ هل عشنا لنشهد..."

فقاطعه أبو الفطيم قائلاً: "دعنا من الشك في دوافع الفلسطيني، فنحن اليوم نستفيد للمرة الأولى من جشعه أو من كرمه؛ وبدلاً من إضاعة الوقت في الشك فيه، هيا بنا نسرع إلى الأسوار كيلا تنفد الأضاحي المخصصة للمذبح الذي لا تنطفئ ناره أبداً ولا تتبدد أعمدة دخانه بفعل أية عاصفة".

إن حي المدينة الذي يهرع إليه جامعو الأضاحي الآن، والذي يحمل اسم مؤسسة "الملك داوود" يعد أقوى مناطق القدس تحصيناً، لكونه واقعاً على جبل صهيون العالي والشديد الانحدار. وقد حُفِرَ هنا متراس في قلب الصخر القاسي، ودُعِّم بجدار طويل جداً شُيِّد الداخلي؛ وزين هذا الجدار بأبراج رخامية مربعة متباعدة مسافات معينة. يبلغ ارتفاع أقصر هذه الأبراج ستين ذراعاً، وأعلاها مئة وعشرين ذراعاً. بيد أن الجدار لا يبرز قرب بوابة بنيامين عن هامش الخندق؛ بل بالعكس، تبرز هناك صخرة عمودية ارتفاعها مئة وخمسون ذراعاً من مستوى الحفرة الصخرية وقاعدة السور، مشكلة جزءاً من جبل موريا (Mount moriah) الشديد الانحدار.

وعندما وصل شمعون ورفاقه إلى قمة البرج المعروف باسم "أدوني بيزيك (Adoni-Bezek) وهو أعلى برج في القدس، وهناك يعقد الاجتماع مع الجيش الذي يحاصر المدينة، نظروا إلى معسكر العدو من ارتفاع يفوق ارتفاع هرم تشيوبس (chesps) بعدة أقدام، ويفوق ارتفاع هيكل بيلوس (Belus) ببضعة أقدام.

تنهد الفريسي وهو ينظر من فوق الهوة وقد أحس بالدوار قائلاً: "حقاً، إن غير المختونين أشبه برمال الشاطئ، وبالجراد في البراري!! لقد أصبح وادي الملك، وادي أدومين".

وأضاف ابن ليفي قائلاً: "ومع ذلك، لا يمكن أن تجد فلسطينياً واحداً من أولهم إلى آخرهم، ومن البراري إلى كوى الرماة في الأبراج، أكبر من حرف الياء".

وهنا صاح فيهم جندي روماني بصوت خشن أجش، وكأنه من إقليم بلوتو (Plutlo) قائلاً: "أنزلوا السلال مع الشيكلات الفضية. أنزلوها مع العملة اللعينة التي كسرت حنك روماني نبيل حاول الإفصاح عن رأيه.

أهكذا تعلنون عن امتنانكم لسيدنا بو مبيوس (pompeius) الذي ظن، تلطفاً منه، أنه من المناسب الاستماع إلى نجاستكم الوثنية؟ كان الإله فيبوس (Phoebus)، الإله الحقيقي، يتجول في عربته لمدة ساعة... أفلم تكونوا على الأسوار مع شروق الشمس؟ بالإيديبول (Aedepol) (5)

أتظن أننا، نحن فاتحي العالم، ليس لدينا أفضل من الانتظار عند جدران في وجار كلب لنتاجر مع كلاب الأرض؟! أقول أنزلوا السلَّة، كي أرى أن حِلَيكم (نقودكم) لامعة اللون وصحيحة الوزن".

هتف الفريسي عندما جلجلت أنغام القائد المتنافرة صاعدة صخور الهاوية الشديدة آلانحدار، وتضاءلت على الهيكل... قائلاً:

"إلهي!!.. فمن هو الرب فيبوس إذن؟! ـــ من هوذا الذي يناشده الوثني، المجدّف على الله؟ عمن يتكلم هذا الوثني يا بوزي ـــ بن ـ ليفي، يا من قرأ عن قوانين الأغيار (غير اليهود) الذين يعبدون الأصنام المنزلية، والذين عشت معهم وأقمت بينهم! أيتكلم عن نيرغال (Nergal)؟ ـ أم عن أدراماخ (Adramalech)؟

ـ أم عن أناماليخ (Anamalech)؟ أم عن سكوث بينيث (Succoth Benith)؟ أم عن داغون (Dagon)؟ ـ أم عن بليال (Belial)؟ ـ أم عن بعل بيريث (Baal-perith)؟ ـ أم عن بعل بور (Baal Poor)؟ ـ أم عن بعل زيبوب (Baal Zebob)؟"

لا أحد من هؤلاء بالتأكيد، ولكن احذر انزلاق الحبل بسرعة من بين أصابعك، لأنه إذا ما علقت السلة على ذلك البروز الصخري فإنه سيندلق ما فيها من أشياء الدير المقدسة، شر اندلاق".

وبفضل آلية رُكّبت عشوائياً، أنزلت السلة المحملة حملاً ثقيلاً بعناية بين السلال الكثيرة. وكان الرومان يشاهدون من القمة الشاهقة التي تصيب الناظر منها بالدوار، يتجمعون حولها بصورة فوضوية، ولكن أحداً لم يستطع رؤية ما يقومون به بوضوح بسبب الارتفاع الشاهق وتراكم الضباب.

انقضى من الزمن ساعة ونصف حتى الآن. فنظر الفريسي من فوق الهوة، وقال متنهداً: "سوف نتأخر كثيراً... سوف نتأخر كثيراً... وسوف يطردنا حُرّاس الكنز من العمل".

فأجاب أبو الفطيم: "لن نجلس بعد اليوم إلى الموائد الدسمة في هذه الأرض، ولن تفوح لحانا، بعد الآن، برائحة البخور، ولن تحظى أوراكنا بقماش الهيكل الناعم الذي يلفها".

فقال ابن ليفي شاتماً: "راكا (Raca)، راكا، هل سيخدعوننا ويسلبون النقود التي سنشتري بها الأضحية؟ أوه، يا موسى المقدس، هل سوف يزنون شيكلات المعبد؟

صاح الفريسي قائلاً: "وأخيراً صدرت عنهم الإشارة... أعطونا الإشارة أخيراً، اسحب يا أبا الفطيم! وأنت يا بوزي بن ليفي، اسحب، أيضاً، لأن الفلسطينيين، بالتأكيد، إما أنهم ما زالوا يمسكون بالسلال، أو أن الله قد ليّن قلوبهم فوضعوا في السلال خرافاً ثقيلة!".

سحب جامعو الأضاحي السلال إلى الأعلى بما فيها من أحمال ثقيلة عبر الضباب المتزايد كثافة".

قال ابن ليفي مستهجناً، عندما صار يرى ما في الطرف الآخر من الحبل بوضوح: "اللعنة عليه... اللعنة عليه... واخجلتاه! إنه كبش من أدغال إنجيدي (Engedi)، إنه سمين كوادي جيهوسافات (Jegosaphat)!"

فقال أبو الفطيم: "إنه باكورة القطيع. فأنا أعرفه من ثغائه، ومن ثنية أطرافه. عيناه أجمل من الجواهر الصدرية(6)، ولحمه أشهى من عسل الخليل".

قال الفريسي: "إنه عجل مُسمَّنٌ في مراعي بيسان. لقد عاملنا الوثنيون معاملة رائعة، فلنرفع أصواتنا منشدين مزموراً من مزامير داوود، شاكرين الرب، عازفين ألحان الشكر على الشوم، والسنطور، والقيثارة، والهغّاب، والسنتون، والصكبت(7).

لم يدركوا ما في السلة إلا عندما أصبحت على بعد بضعة أقدام منهم؛ عندها فَضَحَ قباع خنزير كبير حقيقة ما في السّلة فصاح الثلاثة قائلين، ومقل عيونهم تدور في محاجرها: "يا للإيمانْ!"

وتركوا السلة بما فيها تهوي وترتطم بالأرض بين الفلسطينيين.

"يا للإيمان. ربنا كن معنا.. إنه لحم مالا يذكر اسمه!"

الهوامش:

1. **الفريسي**: أحد أعضاء الطائفة اليهودية الفريسية في عهد المسيح والذين عرفوا بالتقوى الزائفة، والتظاهر الكاذب بالصلاح والتقوى.
2. **بومبي** هو (Gnaeus Pompeius Magnus)، جنرال ورجل دولة روماني (106 ـ 48 ق.م)
3. تعد **أسفار موسى الخمسة الأولى** في التوراة هي العهد القديم الصحيح الذي لم يجر عليه تعديل، كما يقول اليهود.
4. **الأمونيون** هم سلالة آمون بن لوط، وهم فلسطينيون.
5. Aedepol أعتقد أنها كلمة شتم تعني "كريه، قميء، تعيس... الخ" لأن كلمة (Aedes) اليونانية تحمل هذه المعاني. إنه اجتهاد لست متأكداً منه.
6. **الجواهر الصدرية**، هي المجوهرات التي كانت تزين "صدرية"، أو واجهة ثوب يرتديه ملك أو رجل عظيم.
7. shawm، و psaltery، و harp، و huggab، وسيثيرن، والصكبت، أسماء آلات موسيقية قديمة.

دلالات القصة ومعانيها

د. حسن حميد

هذه القصة (**حكاية القدس**) صفحاتها قليلة لا تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة، وتثبيت اسم (القدس) في عنوانها له دلالة دينية، عدا عن دلالته المكانية، وهذا بالضبط ما شدني إلى القصة لأرى ماذا كتب إدغار آلان بو عن القدس قبل نحوٍ من مائة سنة (1849) من احتلالها الغربي وجعلها كياناً لليهود بالقوة الغاشمة من جهة، والحراسة الغربية المشددة الدائمة من جهة ثانية.

تفتتح القصة بافتتاحية تحدد زمنها، فالزمن هو زمن فلسطيني وعبراني وروماني في وقت واحد؛ أي إنّ اليهود متواجدون على الأرض الفلسطينية، والرومان يحتلونها، والزمن المؤقت في القصة يشير إلى عام (3941)ق.م، وهو زمن له دلالته من حيث الإشارة على وجود اليهود في فلسطين، ولكنه زمن يشير أيضاً إلى وجود الفلسطينيين فوق أرضهم وذلك بحسب أحداث القصة المشتبكة **ما بين أطراف ثلاثة يمثلها: الرومان، واليهود، والفلسطينيون، أو قل يمثلها طرفان، الأول: يشغله الرومان، والفلسطينيون وهؤلاء يسمون بالوثنيين، أو غير المختونين، أو أصحاب القلفة. والثاني: يشغله اليهود على تعدد طوائفهم، أو حسب تلوينات طيوفهم الدينية، من المتشددين المتعصبين إلى من هم أقل تشدداً وتعصباً منهم.**

تقول القصة إن ثلاثة من اليهود هم: عبد فطيم، وبوزي بن ليفي، وشمعون الفريسي، يأتون قبل الفجر، في ليل يحتشد بالضباب والبرد والمفاجآت إلى أسوار القدس طلباً للأضاحي التي يودون تقديمها إلى هيكل الرب في واحد من أعيادهم. يأتون ليشتروا الأضاحي من عند الوثنيين (الرومان، والفلسطينيين) تلفهم حال من السرانية كي لا يكتشف أمرهم، لديهم سلة كبيرة يدلونها بحبل طويل جداً من مرتفع شاهق إلى الأسفل، حيث هم الرومان والفلسطينيون الذين يملكون الأضاحي، تنزل السلة من الشاهق العالي متأرجحة وسط الضباب الكثيف وليس فيها سوى النقود (الشيقلات) التي هي ثمن الأضاحي، وقد حدد الطرفان ثمن كل أضحية بـ ـ ثلاثين قطعة من (الشيقلات).

القصة في اجتماع حدثها هي في هذا الخبر الطويل، ثلاثة يهود يريدون شراء أضاحي أحد الأعياد اليهودية فجراً من البائعين الرومان والفلسطينيين، والطرفان متواجدان أحدهما (اليهود) خارج الأسوار، وثانيهما (الرومان والفلسطينيون) داخل الأسوار، وثمن الأضحية الواحدة ثلاثون قطعة من عملة اليهود (الشيقل). وأن الرومان، وبالتعاون مع الفلسطينيين، يحاصرون المناطق؛ ولكن القصة ليست في هذا الخبر الطويل فحسب، وإنما هي في تلك الحوافز الداخلية المغذية له، والثنائيات المتضادة التي يتبادلها الطرفان (اليهود) و(الرومان والفلسطينيون) تعبيراً عن معرفة كل طرف بالطرف الآخر. ففي الطرف الأول (اليهود) نشعر بأن جامعي الأضاحي (الخراف) الثلاثة يتبادلون الحديث حول ضرورة الإسراع إلى الأسوار من أجل أن ينزلوا السلة الكبيرة بـ ـ شواقلها الفضية كثمن للأضاحي المطلوبة، وأنهم يعملون بسرانية شديدة، وحرص كبير كي لا يظهروا في الصورة أمام الجنود الرومان الذين أقاموا معسكراتهم حول الأسوار، أسوار القدس، يأتون أي اليهود الثلاثة، إلى الأسوار *في الهزيع الأخير من الليل*، أي في أثناء *نوبة الحراسة الرابعة للجنود الرومان*، كي يأخذوا الأضاحي حسب الاتفاق المضروب بين الطرفين، وأن التأخير في الوصول إلى الأسوار يعني عدم إتمام صفقة البيع، **لأن النهار إذا ما طلع سيفسد عملية البيع والشراء**، في الطريق إلى الأسوار العالية... يتبادل اليهود الثلاثة الحديث حول الجنود الرومان والفلسطينيين فيصفون الجميع بأنهم وثنيون، وأن الفلسطينيين الذين

سيبيعونهم الأضاحي هم من بلدة الإله بعل، وأن من صفات الفلسطينيين البارزة قدرتهم على التكيف مع الظروف والأحوال، وكرمهم، وحرصهم على مصالحهم، ومكرهم واحتيالهم، وخيانتهم، وكفرهم، وغشهم، وهذا موجود وثابت في أسفار النبي موسى الخمسة كما يقول اليهود الثلاثة. وأما الجنود الرومان فيصفونهم بالقسوة، والغباء، والجلافة، والكفر، واحتلال الأرض، وسرقة خيراتها نهباً، كما يتحدثون عن الهيكل بوصفه مكاناً خارقاً تعجز مزن السماء عن إخماد ناره كما تعجز الأعاصير عن تبديد أعمدة دخانه المتعالية في الفضاء، وأنهم؛ أي اليهود الثلاثة، يعرفون جيداً أن الفلسطينيين والرومان يظنون بأنهم سيأخذون الخراف (الأضاحي) من أجل أكلها، بينما هم يأتون في الفجر البارد المضبب من أجل أن يأخذوا الأضاحي تقدمةً إلى هيكل الرب، **كي تكون غذاءً للروح وليس غذاءً للجسد**. كما يتحدث اليهود الثلاثة عن الرومان والفلسطينيين واصفين إياهم بأنهم بعدد حبات رمال الشواطئ، أو هم بعدد جراد الصحراء، أو هم كرمال الشواطئ، وجراد الصحراء قيمة.

يبدو المشهد في ثنائية، **الأولى من الخوف والترقب والحذر والقلق تشمل اليهود الثلاثة جامعي الأضاحي، والثانية من الضجيج والصخب والأوامر والزجر والنهر تشمل الجنود الرومان والفلسطينيين**، في المشهد يبدو اليهود الثلاثة وهم في الأعالي، أعالي أحد أبراج القدس الذي يرتفع على شكل كتلة رخامية حصينة، كما يبدو الجنود الرومان والفلسطينيون بائعو الأضاحي وهم في الأسفل، في معسكرات للجيش الروماني الذي يحاصر المنطقة..

في هذا المشهد، وقد أحس الجنود الرومان بوجود اليهود الثلاثة فوق الأسوار، قرب البرج، يصرخ جندي روماني بهم لكي ينزلوا السلة وفيها العملة اليهودية الملعونة التي كسرت، في إحدى الممرات، فك أحد الجنود الرومان، ويسألهم من الأسفل إلى الأعلى، ما إذا كانوا يشعرون بعرفان الجميل للسيد الروماني (بومبي) قائد الجيش، وأنهم؛ أي اليهود، ليسوا سوى عبّاد لخرافات وأوهام، بينما الرومان هم أسياد العالم، المنتصرون دائماً.

وينزل اليهود الثلاثة السلة عبر الحبل الطويل، وكلهم خوف وقلق وحرص من أن يعلق الحبل بالنباتات، أو تعلق السلة بغصون الأشجار أو النتوءات الصخرية، فتحول دون وصولها إلى الجنود الرومان والفلسطينيين، كانوا ينظرون بهلع وخوف إلى الهوة السحيقة التي تفصلهم عن معسكر الجنود الرومان، فهم في أعالي الأعالي، والرومان في الأسفل الأسفل. ويتأسف اليهود الثلاثة لأن وجود الجيش الروماني المحاصر للمنطقة سيحول دون أن يأكل هؤلاء اليهود وقومهم من (دسم) الأرض، أي خيراتها، وأنهم لن يستطيعوا صبغ لحاهم بالحناء، أو التطييب ببخور أشجارها، أو حزم خصورهم بليف أعواد القنب. ويتساءل أحد اليهود الثلاثة، وهل سيسرق هؤلاء الرومان أموال السوق اليهودية، وأموال الهيكل؟!. وبينما هم يتبادلون الأحاديث والأفكار والآراء.. يهتز حبل السلة إشارة إلى أنها وصلت، وأنها امتلأت بالأضحية، وأن على جامعي الأضاحي (اليهود الثلاثة) أن يشدوا الحبل ويرفعوا السلة إليهم، وفيها الأضحية الأولى لأن السلة لا تتسع إلا لأضحية واحدة، ويشرع اليهود الثلاثة بشد الحبل، ورفع السلة..

وعندما يحسون بأن وزن الأضحية ثقيل، يتهامسون بأن الكرم الفلسطيني تجلى في الفجر المغبش، **فالأضحية وازنة، ولعلها من بواكير الخراف السمان.** وحين تصل السلة إليهم ممتلئة بالأضحية، يقولون لعلها كبش كبير، وأنها أشبه باللآلئ، ولحمها أطيب من عسل الخليل، ولعل الأضحية، وبسبب وزنها، عجل من عجول مراعي (باشان) الخصيبة، ويمتدحون الوثنيين بأنهم تصرفوا معهم تصرفاً يثير العجب، لذلك همّوا بأن يغنوا أحد المزامير بصوت جهير بسبب هذه الموفقية التي حالفتهم. ولكن حين وصلت السلة إليهم تماماً وباتت على مبعدة ذراع أو نحو ذلك سمعوا نخيراً حاداً فوضعوا السلة على الأرض، وعندئذٍ فوجئوا بوجود خنزير في داخلها، فصرخوا بملء أصواتهم مستهجَنين، وأبصارهم مشدودة إلى السماء في طلب للاستغاثة، وبينما هم في هذه الحال من الاضطراب والفزع والمفاجأة أفلت الحبل من بين أيديهم، كما أفلتت السلة، فراحت تهبط إلى الأسفل الأسفل، إلى حيث هم الجنود الرومان والفلسطينيون، فسقطت على رؤوسهم، فتعالى صياحهم من الأسفل إلى الأعلى كما لو أنه ألسنة من اللهب، وهنا تختتم القصة بهذه المفاجأة إذ لم تكن الأضحية (الخروف

أو الكبش) سوى خنزير، وهذا ما لا يريده اليهود الثلاثة، جامعو الأضاحي، لأن وجوده (الخنزير) بينهم لعنة، ووجوده في سلتهم نجاسة.

في القصة، وقد قدمتها بتمامها، **خلل مكاني فاقع، وخلل في المعنى فاقع أيضاً**، الخلل المكاني باد حين تتحدث القصة عن حصار الجيش الروماني للمدينة (القدس) أو لنقل لمنطقة القدس، وأن اليهود الثلاثة، جامعي الأضاحي من أجل الهيكل يتواجدون فوق أسوار القدس، وبالقرب من أحد أبراجها الحصينة، وهم يطلبون الأضاحي بيعاً وشراءً من الفلسطينيين الذين هم كما يفترض خارج أسوار القدس أي بالقرب من معسكرات الجيش الروماني، فحوى هذا الخلل المكاني يتبدى في سؤالنا الآتي، ما دام اليهود الثلاثة متواجدين داخل القدس، والهيكل اليهودي ــ كما يزعمون ــ داخل القدس أيضاً، والظرف ظرف حرب وحصار من قبل الرومان للمدينة.. فكيف لهؤلاء اليهود الثلاثة أن يشتروا الأضاحي من الفلسطينيين، غير المختونين، المتواجدين بين الجنود الرومان، وفي داخل معسكراتهم؟! **ترى ألا توجد أضاحي في داخل القدس، أو قل داخل أسوارها؟!** وهل الحصار الروماني أدّى إلى أن تفقد مدينة كبيرة مثل القدس كل خرافها، الأمر الذي يضطر هؤلاء اليهود الثلاثة إلى شراء بعضها من خارج أسوار القدس؟! بالفعل ثمة خلل مكاني يشوب القصة، وتصويب هذا الخلل يتم من خلال القول بأن اليهود الثلاثة يأتون إلى القدس كيما يأخذوا الأضاحي من أجل تقديمها للهيكل على شكل نذور لأنهم لا يستطيعون الدخول إليه، وبالتالي ــ بداهة ــ لا يستطيعون الدخول إلى القدس التي حرّم دخولهم إليها الرومان مرات ومرات، وخلال فترات زمنية متعددة من حكمهم وهذا ما يقوله التاريخ. أما أن يشتري هؤلاء اليهود الثلاثة الأضاحي من الجنود الرومان وبتواجد الفلسطينيين ومعرفتهم، وأخذها عن طريق السلال إلى داخل القدس من أجل تقديمها قرابين للهيكل، **فهذا أمر مستبعد، وغير منطقي**، فالذي يحاصر (أي الجيش الروماني ومعهم الفلسطينيون) لا يستطيع أن يقوم بعمليات البيع والشراء، أو من هم داخل القدس، إن كانوا يهوداً فهم الذين يستطيعون القيام بعمليات البيع والشراء، وإن كان الأمر عكس ذلك، وكما هو موجود في القصة، أي أن اليهود الثلاثة يأتون إلى معسكرات الجيش الروماني لكي يشتروا الأضاحي، فإنهم (أي

اليهود) هم الممنوعون من دخول القدس. وهذا المنع يعني تحديد الإقامة (بلغة هذا العصر)، وبسبب هذا المنع فإن اليهود الثلاثة يأتون إلى الأسوار لكي يشتروا الأضاحي خلسة، وبعيداً عن الرقابة المفروضة على أسوار القدس، **وإلا فما معنى أن يأتي اليهود الثلاثة قبل بزوغ الفجر وبعيداً عن الأنظار كيما يشتروا الأضاحي وعبر سلال يخفيها عن أعين الآخرين الضباب الكثيف.** والقصة تقول إن هؤلاء اليهود الثلاثة جاؤوا إلى الأسوار من أجل شراء الأضاحي بناء على وعد (بومبي) الروماني قائد المعسكر، وأن الجنود ينتظرون مجيئهم، من أجل أخذ الخراف، ومثل هذا الأمر من الصعب أن يتحقق، إذا ما الذي يوجب على جيش روماني يحاصر القدس، إن كنا فهمنا هذا من القصة، أن يلتزم ببيع الخراف لليهود المحاصرين داخل القدس كيما تقدم أضحيات لربهم في الهيكل؟ بالطبع لا أحد، ففي أثناء الحروب، والحصار حال من حالات الحرب، لا قيمة لمثل هذه الطقوس، لأن من يود القيام بهذه الطقوس ليس على استعداد للقيام بها، والذين هم في الخارج؛ أي الجنود، لا وقت لديهم للقيام بفعل البيع والشراء، ناهيك عن عدم وعدهم بتأمين الخراف لهؤلاء اليهود من أجل أن يقوموا بواجباتهم الدينية. **إذاً تحديد المكان في القصة مشوش، ويشوبه قلق واضح، أو لنقل يشوبه خلل فاقع، وليس مصدر الخلل الترجمة، وإنما القصة نفسها. ولتصحيح هذا الخلل أقول إن مكان الجيش الروماني والفلسطيني هو مدينة القدس عياناً، وهم جميعاً في داخل القدس، أما اليهود الثلاثة، وغيرهم من اليهود، فهم ممنوعون من دخول القدس، والثلاثة يأتون إلى محيط القدس، وقرب معسكرات الجنود الرومان، ومن إحدى مرتفعات القدس، يدلون سلالهم من أجل أخذ حاجياتهم لأن الأوامر الرومانية تحول دون دخولهم إلى القدس ووطء ترابها**، وقد عرفنا مثل هذا المنع من خلال قراءاتنا لمراحل عدة من تاريخ الرومان حين احتلوا مدينة القدس وأرض فلسطين عموماً. وهذا المنع أمر ثابت تاريخياً، ودليل ثبوتيته تبديها لنا **الوثيقة العمرية التي كتبها الفاتح الإسلامي عمر بن الخطاب الخليفة الإسلامي الثاني حين جاء إلى القدس فسلمت مفاتيح المدينة (القدس) إليه من دون قتال أو حرب، فقد تعهدت العهدة العمرية، تنفيذاً لرغبة أهالي القدس المسيحيين، وقد كانوا تحت الاحتلال الروماني، أن لا يدخل اليهود إلى القدس، وأن لا يعيشوا فيها بسبب مفاسدهم،**

وطغيانهم التجاري، ودسائسهم، والمشكلات التي يبتدعونها لإثارة الفتن والقلاقل في المدينة؛ لا بل إن الرومان فعلوا أكثر من هذا حين طاردوا اليهود وقتلوهم مرات ومرات لأن اليهود أثاروا المشكلات والخلافات مرات ومرات أيضاً.

أما الخلل في المعنى فهو نتيجة للخلل المكاني أولاً، والخلاف الأزلي؛ أو قل التاريخي، ما بين اليهود والفلسطينيين ثانياً، **فهم مختلفون على كل شيء..، على الأرض، والتاريخ، والطقوس، والعادات، والتقاليد، والأعراف، والتصورات، والأطعمة، والأعياد، والأفكار، والثقافة، والعبادة، والعقائد،** ..لذلك فإن أي خلل في المعنى، وهو كبير في هذه القصة، سيؤدي إلى نتائج تهمّ هذا الطرف (اليهود) أو ذلك الطرف (الفلسطينيون) ووفقها؛ أي النتائج، ستبدو رؤية الكاتب لموضوع الخلاف بين الطرفين حول مدينة عظيمة كمدينة القدس على سبيل المثال.

ولأنني كنت مهموماً بهذه القصة، فقد انشغلت بها من الناحية القولية؛ أي الحدث بكل تفصيلاته، لأرصد الحال التي كانت تعيشها مدينة القدس آنذاك؛ أي في الزمن الروماني، فبحثت عن القصة في أعمال إدغار آلان بو المترجمة إلى اللغة العبرية، فلم أجدها، ثم كثفتّ البحث وعلى أكثر من صعيد، غير أنني لم أجد القصة مترجمة إلى اللغة العبرية، وإن كانت مترجمة فهي غير موجودة بين أعمال إدغار آلان بو، حتى إن الكاتب لم يحظ باهتمام الثقافة اليهودية أصلاً. وقد تبين لي بعد انقضاء الكثير من الوقت وأنا أقلب القصة على وجوهها في ترجمات عدة، منها ما هو مترجم عن الانكليزية، ومنها ما هو مترجم عن الفرنسية، الآتي:

1 ـ المنطق اليهودي الذي يقول بأن فلسطين هي أرض الميعاد المعطاة من قبل الرب إليهم نسلاً بعد نسل وبالوراثة الإلهية، والمحروسة بالإرادة الإلهية أيضاً على حدّ زعمهم، إن هذا المنطق يتعرض إلى اضطراب شديد، لأن القصة تتحدث عن حياة وأقوام، وديانات، وثقافات، وشعوب، وحروب، وحصار، وعادات، وطقوس، ومخاوف، وصفقات بيع وشراء موجودة فوق الأرض الفلسطينية. بقولة أخرى إن القصة لا تتحدث عن أرض فارغة، شاغرة، الشعب (اليهود) فيها مظلوم كما تدعي الإيديولوجية اليهودية، وإنما تتحدث عن بلاد (معنية بمدينة القدس تحديداً) محتشدة

بالناس الذين هم ليسوا لوناً واحداً أو ديانة واحدة أو ثقافة واحدة، وإنما هم خليط، وهذا أمر صحيح بالمطلق لأن القدس دارة عبادة لأديان متعددة. لهذا **فإن القصة تنسف المنطق اليهودي، والزعم اليهودي، والعقيدة اليهودية.. القائلة بأن (فلسطين أرض الميعاد لليهود وحدهم)، لأن هذه الأرض، وعبر ما عرفناه من أحداث التاريخ، هي أرض فلسطينية، عمرها أهل فلسطين، وحرث أرضها وزرعها أهل فلسطين، ودروبها وطرقها شقها أهل فلسطين، وأوديتها ومغرها وكهوفها وجبالها أنسنها أهل فلسطين**، وعودات الطغاة والمستعمرين كانت متعددة وكثيرة، الرومان جاؤوها مرات ومرات، وأهل بيزنطة كذلك، والفراعنة جاؤوها مرات ومرات، والفرس واليونان جاؤوها مرات ومرات، والتتار والمغول جاؤوا أيضاً، فالمواعدات الاستعمارية، بسبب مكانة فلسطين وموقعها الجغرافي السحري، وخيراتها الوفيرة.. كانت كثيرة، فقد كانت، وكما يدعي اليهود، أرض ميعاد ومواعيد لليونان مرات، وللفرس مرات، وللرومان مرات، وللفراعنة مرات، وللفرنجة مرات.. إلخ فصفة (أرض الميعاد) ليست مشدودة أو مربوطة باليهود وحدهم.. **والرب كما نعرف جميعاً لم يحدد معايير المواطنة، أو القومية، كما أنه لم يشرّع الاستعمار وويلاته، ولا يعطي حقوق الناس للآخرين بسبب طغيانهم أو قوتهم، أو دعاويهم.**

2 ــ **إن القصة تبدي بين تضاعيفها الروح العدوانية التي يعيش بها ويحيا كل يهودي**، فاليهود الثلاثة، أعني جامعي الأضاحي، الذين يودون شراء الأضحيات للهيكل.. يصفون الفلسطينيين بأنهم أهل خيانة، وكفر، وبخل، وغش، ومكر، وخديعة، وغدر، واحتيال، ومواربة، ونفاق، وأنهم لا يوفون بوعودهم بسبب عدم مصداقيتهم، وأنهم أهل نجاسة، وحال الرومان هي الحال ذاتها، فالصفات الخسيسة التي وسم بها الفلسطيني هي نفسها التي يوسم بها الروماني. وبهذا تريد القصة أن تجعل من الطرفين (الرومان والفلسطينيين) من جهة و(اليهود) من جهة ثانية.. أهل عداوة، فالطرف الأول (الرومان والفلسطينيون) أهل طمع وعدوان واستعمار بوصفهم الدخلاء الغرباء على البلاد الفلسطينية، والطرف الثاني (اليهود) هم أهل القيم السامية، وأهل البلاد، وأن الظلم يقع عليهم. **وهذا الأمر ليس صحيحاً على**

الإطلاق من الناحية التاريخية، ولا من الناحية الاجتماعية أيضاً، لأن عادات الفلسطينيين و تقاليدهم راسخة في الأرض كما لو أنها الجبال بعينها.

3 ــ أشارت القصة، في خط من خطوط سردها البادية أن مهمة اليهود الثلاثة هي الشراء من الآخرين، وهذه المهمة تعني حال اليهود الذين عاشوا على هامش الحياة في المجتمع الفلسطيني، وفي جميع المجتمعات التي احتضنتهم بوصفهم أقواماً رحّالة، يتجولون وينتقلون في طول أرض الله وعرضها بوصفهم أهل مال، ومهنتهم هي البيع والشراء، والمال لا أرض له، إنه كائن زئبقي متحول في الهيئة والشكل، ناهيك عن أنه سيّال، أمكنة تجتذبه، وأخرى تطرده، وهذا يعني أن وجود اليهود في فلسطين، هو وجود مصالح، وليس وجود هوية، لا بل إن وجود اليهود الثلاثة، في القصة، هو وجود متحرك وسيّال، ومحدد بمهمة البيع والشراء حصراً، فهو ليس وجود دفاع، أو مواجهة، أو خصومة، وإنما هو وجود إذعان، يذعن فيه اليهود الثلاثة لمعطيات الفعل الروماني ـ الفلسطيني، وهو وجود طارئ علوق بوقت المهمة الموكلة إليهم، أو الغاية التي يقصدونها (شراء الأضاحي).

4 ــ لم تهتم الترجمات العبرية بهذه القصة لأنها تقدم حقائق لا تريد الإيديولوجية اليهودية أن تؤكدها وهي طي مشغلاتها الدينية والسياسية، ومنها أن اليهود لم يكن لهم أي تواجد اجتماعي في القدس، وأنهم كانوا، كجماعات وأفراد، ممنوعين من دخول القدس والعيش فيها بسبب الممارسات المرذولة التي اقترفوها ضد أهل البلاد، وحين لا يكون لهم أي تواجد في القدس، فإنهم غير متواجدين اجتماعياً في المدن والقرى الفلسطينية الأخرى، لأن تلك المدن والقرى لا تتهاون إزاء تواجد اجتماعي لخلق لهم عدوانية، وكراهية وعادات، وثقافات، وسلوكيات، وعبادات، وعقائد، وتقاليد مختلفة عن تقاليدهم. بقولة أخرى: مدينة القدس بوصفها مدينة مفتوحة على الثقافات والعقائد والعبادات.. كانت مدينة قبولة لعادات الآخر وثقافته، وطقوسه وعقائده، عكس المدن والقرى الفلسطينية الأخرى التي تدافع عن عادات أهلها وتقاليدهم وعباداتهم وعقائدهم وثقافتهم.. دفاعاً صلداً لا هوادة فيه أو تهاون. فاليهود الثلاثة، في القصة، يأتون من خلف أسوار القدس كيما يطلوا على ما فيها خلسة، وفي ظلمة الليل الأخيرة، كي يأخذوا الأضحيات التي هي غاية من غاياتهم

الكثيرة، ولعل الأوامر الرومانية آنذاك تحرّم عليهم الظهور في وضح النهار، وإلا لماذا يأتون ليلاً، ويدلون الحبال خفية طي الضباب الكثيف، لو لم تكن المعاملات المباشرة كالكلام، والرؤية، والمصافحة، والمجالسة.. محرّمة عليهم تحريماً قطعياً.

5 ـ..ولم تهتم الترجمات العبرية بهذه القصة أيضاً لأنها تأتي على ذكر الفلسطينيين كطرف ثانٍ مواجه للطرف الأول (اليهود)، لأن الإيديولوجية اليهودية (ديناً وسياسةً) تريد وبشراسة محو كل ذكرٍ للفلسطينيين يذكر عبر التاريخ، سواء أكان ذلك في الأدبيات القصصية والروائية، أم في الأشعار والموسيقا، أم في الفنون عامة، أم في التجارة والزراعة والصناعة، أم في العلوم و المعارف، أم في العادات والتقاليد، أم في العمارة والنقوش، لأن ما تحفل به المدونات القديمة من ذكرٍ للفلسطينيين بوصفهم هم الشعب الذي أنسن البلاد بالقرى والمدن والدروب والزراعة والصناعة والتجارة، والعلوم والفنون والمعارف، والعادات والتقاليد، والمواسم.. ينسف المقولة اليهودية بأن فلسطين [أرض بلا شعب لشعبٍ بلا أرض]، أي أنها أرض لليهود، أو أنها أرض الميعاد لليهود وحدهم والحق أن فلسطين هي أرض الميعاد للفلسطينيين الذين طردوا من أراضيهم وبيوتهم ومدنهم وقراهم وحقولهم ودور عباداتهم في عام 1948؛ أي بعد نحو مئة سنة من وفاة إدغار آلان بو، وبعد مرور أكثر من عقود ستة على تلك الهمجية اللاأخلاقية التي اقترفها الغرب واليهود معاً بحق الفلسطينيين بشراً، ومكاناً، وتاريخاً، وثقافة، وهوية، واجتماعاً، وقيماً. ففلسطين بالنسبة للفلسطينيين وطن واقعي تماماً، وليست حلماً يراود المخيلة السياحية، والفلسطينيون، أهل البلاد الفلسطينية، هم مواطنون وليسوا حجاجاً.

إذاً، لهذا السبب، كان ذكر الوجود الفلسطيني في فلسطين، وفي ذلك التاريخ البعيد، هو الذي حال دون أن تأتي الترجمات العبرية على ذكر هذه القصة التي كتبها إدغار آلان بو، لأن أهل الترجمة العبرية لا يريدون الاعتراف بالتاريخ، ولا بالأدبيات التي تذكر الوجود الفلسطيني، لأنهم يعملون على نسف الذاكرة العالمية، ومحو المدونات الذاكرة للفلسطينيين الذين كانوا عنواناً للحضارة والتقدم عبر الأزمان السالفة. إن زل هذه القصة من بين كل القصص التي كتبها إدغار آلان بو وتنحيتها طياً

وتحييداً يدلل على مدى الحقد الصهيوني، والنزعة العدوانية اليهودية تجاه كل ما هو فلسطيني.

6 ــ صحيح أن هذه القصة مفككة وغير مترابطة، وسمة التركيب والغموض تسودها، إلا أن الصحيح أيضاً أن العين الموشورية لـ ــ إدغار آلان بو كانت جوابة لآفاق وأفكار ومجتمعات وعقائد مختلفة، **وأن ثقافته الموسوعية، وقراءاته بلغات أجنبية مختلفة ساندته لكي يجمع التاريخ، والجغرافية، والعقائد، والثنائيات المتضادة، والأفكار المتضاربة.. في نص قصصي يشير إلى مكان جغرافي محدد ومعين.** لكن التلفيق يبدو في هذه القصة منذ مقدمتها القائلة على لسان اليهود الثلاثة من أن الفلسطينيين أهل خيانة، وغدر وغش، ومكر، وعدم وفاء بالعهود والوعود، وهي صفات ستصل بنا إلى خاتمة القصة حين لم يجد اليهود الثلاثة في سلتهم الخروف المراد، وإنما وجدوا بدلاً منه خنزيراً ناخراً، والخنزير بالنسبة إليهم نجاسة، والنجاسة لا يمكن لها أن تصير قرباناً لأي إله. تلك الصفات المرذولة التي دفع بها إدغار آلان بو منذ مقدمة القصة بدت مقحمة وفاقعة كما لو أنها نتوء أدبي ظاهر في المقدمة، قابله في خاتمة القصة نتوء أدبي آخر يوافقه في النتيجة لأن النتوء الأول لم يكن سوى سبب فحسب؛ **لا بل إن وضع خنزير في سلة اليهود الثلاثة، هو محض افتعال واختلاف كيما تصل الخاتمة بالمقدمة، أي لكي يبين منطق القصة صوابية الصفات التي أطلقها اليهود الثلاثة ومصداقيتها من أن الفلسطينيين أهل غش وخيانة.** وصحيح أيضاً أن حدث القصة لا يتعدى أن يكون خبراً طويلاً فحواه شراء وبيع في الفجر ما بين الفلسطينيين واليهود بحضور الجنود الرومان، وأن الفلسطيني وعلى الرغم من أخذه لـ ــ (الشيكلات) الفضة يغدر باليهود ويعطيهم خنزيراً ناخراً بدلاً من كبش أو خروف، لكن القصة تتعدى هذا الخبر الطويل، أو الحدث المقتضب، حين يسوح إدغار آلان بو في حديث عن القدس بوصفها مكاناً ودار عبادة، فيذكر جبل موريا، ومدينة الخليل، ويقف عند التلال العالية، والأسوار المحيطة بالقدس، والأبراج العالية التي تطل عليها، وعلى من حولها، كما أن إدغار آلان بو يقدم لنا معلومات عن العقيدة اليهودية، كأن يحدثنا عن الفريسيين الذين يمشون حفاة وباندفاع شديد في الدروب والطرق التي يقطعونها كيما تصيبهم الجروح والقروح في آن معاً، وأنهم لا يحلقون شعر لحاهم؛ بل يتركونها

مسترسلة، وكذلك هو حال شعر رؤوسهم التي تغدو جدائل طويلة. وكل هذه المعلومات تبديها القصة من أجل التوكيد على ثقافة إدغار آلان بو وسعة اطلاعه من جهة، وقدرته على إغناء قصته بالمضايفات الجوهرية من جهة ثانية خصوصاً إن كان حدث النص بسيطاً وعادياً كما هي حاله في هذه القصة القصيرة.

7 ـ حاول إدغار آلان بو أن **يجعل من منطق القصة منطقاً يهودياً، وذلك حين استهلها بجملة الافتتاح الزمنية [في اليوم العاشر من شهر تموز في العام (3941) من تاريخ الرب].**

علماً بأن الوجود الفلسطيني هو وجود أساسي في الأرض الفلسطينية بوصف الفلسطينيين أهل البلاد، فهم الذين يبيعون الأضاحي؛ أي هم الذين يمتلكون، **بينما اليهود يدخلون إلى المدينة (القدس) كاللصوص** من أجل أن يشتروا الأضاحي، أي أنهم لا يمتلكون، ومن يمتلك الأضاحي يمتلك القطعان ويمتلك المراعي أيضاً. ومع ذلك تجاهل إدغار آلان بو النظر والإشارة إلى وجود الفلسطينيين الأساسي والجوهري في البلاد الفلسطينية ليستنطقهم هو أو القصة، وعلى العكس من هذا جعل اليهود الثلاثة (في القصة) يتحدثون عن الفلسطينيين كما لو أنهم شياطين، فهم، وفي عرف اليهود، أهل خيانة، ومكر، وغش، وغدر، وبخل...

ومنطق القصة أيضاً جعل من الفلسطينيين متعاونين مع الجنود الرومان، يبيعون وفق إرادتهم وحسب قوانينهم وأوامرهم، وقد يكون هذا الأمر مسوّغاً لأن الرومان محتلون للأراضي الفلسطينية وتمكنتهم أن يفرضوا أوامرهم وقوانينهم على الأهالي، ولكن ما ليس مسوّغاً أن يجعل (منطق القصة) الرومان والفلسطينيين طرفاً واحداً مقابلاً للطرف الثاني اليهود. وبذلك تود القصة أن تقول إن الفلسطينيين قبلوا باحتلال أرضهم، وإلا ما معنى تعاونهم مع الجنود الرومان؟!

إن هذا المنطق الذي اعتمدته القصة هو منطق يستخف بالحقائق التاريخية، والوجود الاجتماعي، ويقلب الواقع رأساً على عقب، بحيث يبدو الفلسطيني وكأنه استسلم للإرادة الرومانية، علماً بأن الفلسطينيين الذين كانت أراضيهم عرضة للاحتلال طوال أزمنة مترامية (فراعنة، يونان، رومان، فرس..) كانوا أهل مقاومة

وذود عن الأرض والتاريخ، وأهل كفاح وإرادة. كما أن منطق القصة جعل من اليهود الثلاثة الشخصيات الحاملة للحدث في كليته، وكل ما تقوله القصة تقوله عبر ما يراه اليهود الثلاثة أيضاً.

8 ـ المشكلة الأساسية التي تواجهها هذه القصة **أنها ليست قصة بلا تعيين مكاني أو تحديد زماني، لكي تكون نتائجها من دون عقابيل أو أذيات، وإنما هي على العكس تماماً لأنها ذات تعيين تاريخي هو (زمن احتلال الرومان لفلسطين)، وذات تعيين ديني (سنة 3941) من تاريخ الرب، وذات تعيين مكاني (فلسطين).. وكل هذه التعيينات والتحديدات ذات إشكالية لأن الخلاف يطالها جميعاً**، فالتاريخ المحدد هنا ليس هو التاريخ الوحيد، والمكان المحدد فلسطين، مكان تتحدث عنه القصة بوصفه مكاناً تلفه النزاعات والحروب، والصبغة الدينية (اليهودية) ليست هي الصبغة الدينية الوحيدة أيضاً. لكل ذلك فإن النتائج المترتبة على ما تقوله القصة خطير، وخطير جداً، لأن الانحياز لطرف من الأطراف يلغي اجتماعية الأطراف الأخرى وتاريخيتها وحضورها أيضاً من الناحية الحضارية كمساهمة في الحقول المعرفية والمعيشية في آن معاً، وأمر كهذا يجعل من أهم نص قصصي، أو أدبي، عرضة للانتقاد الصريح.

9 ـ **منطق القصة يستند في جزء كبير منه إلى ثقافة دينية صرف، فهو يماشي المعطيات الدينية اليهودية تحديداً، ويؤكد التزام اليهود الثلاثة بها..** على الرغم من ظروف الاحتلال الروماني، فهم يريدون تقديم الأضاحي للرب في هيكله المزعوم.. لذلك ومن أجل تحقيق هذه الغاية هم يخرجون في الجزء الأخير من الليل طلباً إلى الأسوار مع حبالهم وسلالهم ونقودهم الفضية (الشكيلات) وخوفهم لكي يشتروا الأضاحي. وهم مضطرون، كما تصور القصة، إلى التعامل مع الفلسطينيين من جهة والجنود الرومان من جهة ثانية كيما تتم صفقة البيع والشراء؛ وهم أيضاً، أي اليهود الثلاثة، كارهون للرومان (الكفار) وللفلسطينيين (الخونة، الغدارين، المكرة، الغشاشين، البخلاء..) ولكن تعاليم الدين تبيح لهم مثل هذا التعامل من أجل الاستحواذ على رضا الرب.

مثل هذا المنطق الديني (اليهودي) يلغي المنطق الديني عند الروماني، والفلسطيني معاً، ويسوّد هذا المنطق على غيره، وهذا ما يجعل أنفاس النص الأدبي، أي نص، حامضية تماماً، وهذا أيضاً ما يجعل النص إيديولوجية لها قولاتها وغاياتها المهدوفة قصداً.

10 ـ أمر آخر لاحظته وأنا أبحث في جذور هذه القصة وسبب حديثها عن هذا الأمر الديني، فحواه أن القصة مستلة تقريباً، أي ليس حرفياً، من رواية انتشرت على نحو جماهيري في الولايات المتحدة الأمريكية سنة (1828) للكاتب هورست سميث (1777 ـ 1849) (Horace smith) عنوانها (زيلا، حكاية من حكايات القدس). أخذ منها إدغار آلان بو عبارات كاملة، وألصقها بقصته هذه، أو جعلها من صلب مكوناتها، وإذا ما قرأ المرء قصة إدغار آلان بو بعد قراءة رواية (زيلا) سيجد أن بنية هذه القصة بنية هزلية غايتها الفكاهة ليس إلا، أما إن قرأها بمعزل عن تلك الرواية (زيلا) فسيجدها محتشدة بالألغاز، والقصدية، والحيرة، والعدوانية.

والحق أنني فوجئت تماماً بما أخذه إدغار آلان بو من رواية (زيلا) لـ سميث، لأن ثقافته الواسعة، وموهبته الكبيرة، أو مقدرته القصصية البارعة، كلها كان من الممكن لها أن تقف حائلاً دون أن يأخذ إلى بيدره (قصته) قبضة من بيادر الآخرين (زيلا) لأن في ذلك ما يفوق الضعف والعجز والتراخي وعدم الأمانة العلمية والأخلاقية، وهذا ليس بالفعل الحميد الذي يسجل في سيرته الذاتية.

على أي حال، فإن قصة (حكاية القدس) أو كما جاءت في بعض مواقع النشر تحت عنوان (قصة من القدس) هي واحدة من قصص إدغار آلان بو العادية جداً، لأنها قصة قولية، تريد أن توصل مقولة، بعيدة عن الهم الفني أو الانشغال به مكابدةً كما رأينا في قصصه المهولة التي سعينا إلى شرحها وبيان بناها الخطيرة الدالة على موهبته وثقافته الزاخرتين بالمدهش والحيّ الخضيل.

الشعر

ياروسلاف سايفرت (1901 ـ 1986)

الحائز على جائزة نوبل لعام 1984

ترجمة د. غياث الموصلي

شاعر براغ الأصيل المتحدر من حي "جيجكوف" البروليتاري العريق .

يقول النقاد : إن شعر ياروسلاف سايفرت عصي على الاستيعاب إلا إذا قُرِئ بلغته الأم ، لذا أجد نفسي أمام عمل صعب ، أتمنى أن أُوفق في إيصاله بأفضل ما عندي من إمكانات لغوية وأدبية متواضعة .

كل كلمة من شعر سايفرت هي بمنزلة قصيدة

فما بالك إذا قرأت القصيدة كاملة .

مثلُ تلك التي يتغنى فيها بالحب وبالوطن و ب -براغ التي هي عاصمة أدب" كافكا" في المحاكمة ، و"كونديرا" في المزحة ، و"بوجينا نيمتسوفا" في الجدة ، و"ياروسلاف هاشك" مع جنديه الطيب شفيك ، و"هولان" في ملحمته الشعرية ليلة مع هاملت ، وأخيراً وليس آخراً عاصمة الموسيقارين العالميين "دفورجاك" و"سميتانا" .

أغنية عن الحب :

أسمع ما لا يسمعه غيري
أقدام حافية تخطو فوق المخمل
آهات خارجة من رسالة مختومة
أوتارٌ تهتز حين لا تهتز الأوتار

هارباً من الناس أحياناً ... أرى ما لا يراه غيري
حبيبتي تخفي ضحكتها وهي تَلبس ثيابها في أهداب عينيها
حين تكون الرقائق في جدائلها
أرى الورد يتفتح
سمعتها تغادر بعد أن لمست شفتاي شفتيها .
من سيوقف أحلامي ... الخوف من الخيبة ...
لن يردعني الخوف .
كي لا أسقط تحت ركبتيك
أجملهن مجنونة !

القصيدة الثانية هي مقطع من قصيدة " التفاحة في الحضن" وهي بعنوان :

سكون الطبيعة"

في سكون الجراح القديمة
وفي وسخ " دانتيلا "الفضيلة
تحت أجنحة الغربان الكسولة ... الهابطة في السهل

تعيش أحلامٌ كئيبة .
الميت يتطلع من ثقب في الطين
على الخيالات المتراقصة
في نور أزقة نينوى !

القصيدة الثالثة **تتغني ب - "براها"** وهي "براغ " عاصمة تشيكيا في العربية :
براها ...
من رآها مرة واحدة في حياته
يبقى اسمها يصدحُ في قلبه إلى الأبد .
إنها وحدها أغنيةٌ منسوجة بالزمن
ونحن نعشقها .
فلتصدح !

أحلامي السعيدةُ الأولى ...
فوق سطوحها .... لمعت
مثلَ صحون طائرةٍ.... وضاعت
والله يعلمُ أين ....ضاعت
كنت في حينها يافعاً .
مرة ، أسندت وجهي إلى حجرِ حائط قديم في باحة قلعتها
سمعت فجأة دمدمة كئيبة
كان زئير قرون غابرة
لكن فتور وطراوة طينها الآتي من مكسر الجبل الأبيض
وشوش أذني بلطافة :

إذهب ، سوف تُسحر
أنشد ، هناك من يستمع إليك ، ولكن ... لا تكذب .
مشيتُ ، ولم أكذب ... إلا قليلاً عليكن يا حبيباتي .

أغنية عن الوطن ، مقطع من قصيدة "أطفىء النور" .

جميلةٌ مثلُ زهرة مرسومة على إبريق أزرق
تلك الأرض التي هي وطنُك
جميلة مثل زهرة مرسومة على إبريق أزرق
حلوة حلاوة حشوة الخبز
الذي غرزت فيه حتى المقبض مُديتك .

خائباً مئات المرات ، هائماً لا تعرف ماذا تفعل
تعود ، تعود من جديد دائماً إلى بيتِكْ
خائباً مئات المرات ، هائماً لا تعرف ماذا تفعل
تعود إلى الأرض الغنية الجميلة التي هي أرضُك
إلى الأرض الفقيرة ، فقر الربيع بعد انهدام في الجبل

جميلة مثل زهرة مرسومة على إبريق أزرق
ثقيلة ، ثقيلةِ مثل إثم ارتكبته .
ليست من الأشياء التي تنسى
كون فخارتها المرة سقطت آخر مرة
حول صدغك !

قصائد غنائية كوبية

دولسيه ماريا لويناث

ترجمة: سلام عيد

ولدت في هافانا – كوبا عام 1903.

نشرت أولى قصائدها وهي في السابعة عشرة من عمرها. حصلت على شهادة الدكتوراه في الحقوق المدنية في عام 1927.

ساهمت في العديد من الصحف الكوبية والإسبانيّة.

في عام 1951، انتخبت عضواً في الأكاديميّة الوطنية للفنون والآداب، وفي الأكاديمية الكوبيّة للغة عام 1959، وفي الأكاديميّة الملكية الإسبانيّة للغة في عام 1968.

حازت العديد من الجوائز، منها الجائزة الوطنية للآداب (كوبا 1987) وجائزة النقد عام 1991، وجائزة سرفانتس عام 1992.

وتوفيت في هافانا عام 1997.

المضيّع

ضيّعتَ وأنت تلهو أغنيةً :
سأبحث لك عنها قرب النبع
حيث الماء أعمق والرقاد الهادئ
أطول...
سأعيدها اليوم إلى صدرك الملتهب
سهم ظلّ... أو سهم شمس !

ضيّعتَ وأنت تلهو أفضل لؤلؤة لديك
تلك التي كانت خثرة فجرٍ،
الذي يُسمّى الفجر الحزين :
لا تبكِ لؤلؤتك، أيّها المضيّع...
سأبحث لك عنها ساعة بعد ساعة،
حصاة بعد حصاة وزهرة بعد زهرة...

ضيّعتَ -وأنت تلهو - بريق
نجمة : ضيّعت حتّى نجمة !
وحتّى النجمة عليّ أن أجدها لك...

بقدر ما أستطيع من أجلك، بقدر ما أستطيع
سأتبع على البحر
أثر نجمة ضاعت...

ضيّعتَ وأنت تلهو حبّاً كبيراً...

أغنية الحبّ المنسي

للحبّ الأكثر نسياً
سأغنّي هذه الأغنية :

لا لذاك الذي ما زال يبلّل العينين
ولا ذاك الذي ما زال
يدعو للابتسام مع قليلٍ انفعال...

أغنّي للحب الذي بلا دموع
ولا ضحكة ؛
ذاك الذي لا وردة يابسة له
ولا رسائل مربوطة بشريطة.

علّه حبّ طفلٍ...

ساحة رماديّة... غيمة... لست أدري

للحب الأكثر نسياً سأغنّي.

سأغنّي أغنية

من غير مناداة، ولا بكاء، ولا معرفة...

الاسم الذي لا يتذكّر

استطاع أن يعذُب:

أريد أن أغنيّ لك

أغنية بلا أسماء

فيما يتواصل الليل...

الغناء لحبّ لا تستحضره

الأزهار بعبيرها

ولا رقصة فالسٍ مألوفة

لذاك الذي لا يختبئ في كلّ غسق،

ولا يترصّد، ولا يطارد ولا يعود أبداً...

للحبّ الأكثر نسياً

- الأكثر عذوبة -

الذي لست واثقة من أنّني أحببته.

امرأة من دخان

يا رجلاً يقبّلني ،
في شفتيك دخان.
يا رجلاً يطوّقني ،
بين ذراعيك ريح.

أوصدتَ الدرب
فتابعتُ بلا توقّف ؛
بنيتَ برجاً ،
فواصلتُ غنائي...
حفرتَ الأرض ،
فمررتُ بتؤدة...
رفعتَ جداراً
فمضيتُ طيراناً !

لك السهم
والفضاء لي ؛
يدك من فولاذ
وقدمي حافية...

يدٌ تُخضع،

وقدم تفر مذعورة...

سهم يُرمى!...

(الفضاء واسع...)

أنا ما لا يبقى

ولا يعود. أنا شيءٌ

إذ ينحلّ في كلّ شيء

لا يعود في أيّ مكان...

أضيع في الظلام،

وأضيع في النور،

في كلّ لحظة

تنقضي... بين يديك.

دخانٌ ينمو

دخان رقيق وطويل

نما وانقطع

على سماء شاحبةٍ...

يا رجلاً يقبّلني

قبلتك بلا جدوى...

يا رجلاً يطوّقني

لا شيء بين ذراعيك!

قصيدة الحب المتأخر

أيّها الحبّ الذي وصل متأخراً،
اجلب لي السلام على الأقلّ:
يا حبّ المغيب، عبر أيّ درب تائه
وصلت إلى وحدتي؟

أيهّا الحب الذي بحثت عنّي من غير أن أبحث عنك،
لا أدري ما عادت قيمةُ
الكلمةِ التي ستقولها لي
أو الكلمة التي لم أعد أقولها...

أيّها الحبّ... هل تشعر بالبرد؟ أنا القمر:
لديّ الموت الأبيض والحقيقة
البعيدة... — لا تعطني ورودك الغضّة؛
فأنا خطر على الورود. أعطني البحر...

أيّها الحبّ الذي وصل متأخّراً، لم ترني
بالأمسِ حين كنت أغنّي في حقل القمح...
يا حبّ صمتي وتعبي،
لا تجعلني أبكي اليوم.

طـــريق الملـــح

روجيـــه بودار

ترجمة: سهيل أبوفخر

روجيه بودار (1910 -1973) شاعرٌ بلجيكي يتّسم شعره بالتعبير عن الروح الجماعية على غرار معظم شعراء فترة الثلاثينيات. ومع أنه أراد بكل بساطة أن يكون "ابن هذه الأرض"، إلا أنه كان يسمع نداءً يأتيه من مكان آخر أكثر إشراقاً. وبعد ديوان "زنجي شيكاغو" (1958) وديوان "طريق الملح" (1964)، اكتمل أسلوبه وتكامل فكره مع لغته الشعرية التي تعبر عن الشعور بالعبث والعزلة والألم والتمزّق الداخلي. وقد ترجمت هذه القصيدة من الديوان الذي حمل اسمها وهو:

Roger Bodart. La route du sel et autres poèmes. Orphée, 1991.

طريق الملح

ها أنذا مغمورٌ في شرخِ الشباب
مثلما كنتُ مغموراً في خطِّ الاستواء
فحيناً أعاني من حرارة العاصفة
وحيناً أراني على الذّرا

يطيبُ لي أن أشعرَ بخرطومِ الشقاءِ
يحفرُ صدري مثلَ ثعلبٍ متحرِّك
وأن أصغي إلى ناقوسِ الخطرِ على جسرِ مركبي
في مساءٍ ينيرهُ اللهبُ والنبيذُ الأحمرُ

لكنني أيضاً أحبُّ الهدوءَ ذاتَ عصرٍ حار.
وامرأةً تخيطُ وتبحث عن مِقَصِّها
أحبُّ نسمةً تمرُّ بين ستائرِ نخلةٍ متجوِّلة
ولحظةَ صمتٍ ما بين صرخةِ طيرين

لقد طلبتُ كلَّ شيءٍ من ربِّ الوجود
المغامرةَ والنبيذَ ونظامَ العقل
ونصيحةً حسنةً تندلقُ من أعلى المشنقة
وجناحَ ملاكٍ يحطُّ على عَتَبَةِ بيتٍ هادئ

يولَدُ المرءُ مثلما يموتُ في صرخة احتضار
ويعضُّ الحضنَ الذي خرجَ منهُ لتوّه
فيهربُ من اللهِ ومن الغابةِ وعندما تنتهي الطفولةُ
يصبحُ رجلاً فيبلغُ المدينةَ والخطيئة

يرى عينَيْ أبيه الشرستينِ تغمضان
ويرى عينَيْ طفلِهِ الأوَّل تنفتحان
يحبُّ زوجتَهُ أكثرَ مما يحبُّ أُمَّهُ
ويصبحُ بائعاً للكلام الذي تذروهُ الريح

يصبحُ زنجيّاً بين الزنوجِ ويهودياً معَ اليهود
يبيعُ نفسَهُ لأيِ كان ولا يَهِبُ شيئاً لأحد
إنه أكثرُ التفافاً من صفصافةٍ هرمةٍ وأكثرُ يبوسةً من نباتِ "الطقسوس"
وفي كل لحظةٍ يتساءلُ عن اسمه الحقيقي

خمسون عاماً يذرعُ طرقاتِ الأرضِ
ورملَ الحياةِ معَ الموتِ الزؤام
يتمتَّعُ بالحبِّ الجميلِ معَ لبوةٍ دمثةٍ
مختبئاً بين الأعشابِ الطويلةِ قربَ صيَّادٍ واقف

خمسون عاماً يصقلُ أدواتِهِ للقيامِ بمهمَّتِه
ينامُ ويأكلُ ويبلّلُ خبزه بالماء
يريدُ أن يكونَ شجاعاً مع أنه جبانٌ دوماً

خمسون عاماً على الأرضِ بانتظار «جودو»[1]
يجتازُ الحدودَ بحثاً عن صديق
فيرى الصحراءَ جالسةً على سجَّادةٍ طائرة
يضمُّ الأرضَ كلَّها كأنها جَسَدٌ بين ذراعيه
ثم يعودُ أدراجَهُ بخطىً أكثرَ اتئاداً

يولَدُ يعيشُ يموتُ دونَ أن يفهمَ لماذا
ذاك أنه لا بد من وجود إنسانٍ ما لتقديمِ المشهد
وذاك أن القوسَ ينتظر سهم الجعبة
وذاك أن فمَ الوحيِ لا بد من أن يتكلم

يمارسُ الحبَّ مثلَ من يصنعُ عملاً جميلاً
ويغرقُ يغرقُ في صلصالِ القلبِ
ثم يستيقظُ في منتصفِ العمرِ
كمن يستيقظُ على صوتِ الربَّان

وبعناءٍ كبيرٍ يشعرُ أنه مُنْتَزَعٌ
للمرَّة الثالثةِ من بطنِ المرأة
فيكونُ له جسدٌ شهوانيٌ تجتاحُهُ الروح
ويكونُ حقلاً جميلاً من السنابلِ يحصدهُ المنجل

---

(1) «جودو» هو المخلّص الذي لن يأتي حسب مسرحية «بانتظار جودو» للكاتب المسرحي «صموئيل بيكيت» (المترجم).

حينذاك يتذكَّرُ مياهَ الينابيعِ الصافية
ويقبلُ أن تُمَدَّ له يدٌ تقودهُ في الظلام
على غرارِ الزمنِ حيث كان أبي يدلُّنَا على الطريق
استناداً إلى المسارِ الذي تخطُّهُ بناتُ نعشِ الكبرى

يبلغُ يموتُ يتعفَّنُ كي يبقى روحاً صافية
وكي يستحقَّ شرفَ مغادرةِ هذا الجسدِ الهرم
وكي يعرفَ من هو ليجدَ الشخصيةَ التي تناسبُهُ
مثلما يفعلُ الممثل خلفَ الديكور

يعتقدُ بقوَّةٍ بالغةٍ في المشعوذين
لكنه يتشكك غالباً في أن اثنين وواحداً تساوي ثلاثة
وكالفقمةِ يشعرُ بالحرارةِ في القطب المتجمِّدِ
لكنه يشعرُ بأنه متجمِّدٌ في مجلسِ المَلِك

يشتهي كلَّ الأجسادِ ويعيشُ عيشةَ زاهد
يعلمُ ما يعلمُ من دون أن يتعلَّمَ شيئاً
يرى في العشبِ أرنباً بريّاً يهربُ
من صقرٍ عالٍ شبيهٍ بالروحِ القدس

يكونُ فخوراً بلا سببٍ ويخافُ من ظلّهِ
يجودُ بدمِهِ ويبخَلُ بفلس
لا يرى كم هي جميلةٌ لغةُ الأرقام
ويحملُ بيديهِ بومةً يبهرُها النهار

ينتزعُ بقوَّة اليدَ التي تتشبَّثُ بالمركب
يعتقدُ أن المسيحَ قد ماتَ ثم بُعِثَ حيَّاً
يسوقُ إلى المشنقةِ من كان ملكاً
ويريد أن يحصِّن أسوارَ المدينة

لا يشعرُ بالحبِّ مطلقاً عندما يُعْتَقَدُ أنه عاشقٌ ولهان
يتقدَّمُ مرتعداً على شقائقِ النعمانِ الطريَّةِ
ينامُ في ليلِ «المترو» الرمادي
وينظرُ إلى عابرِ سبيلٍ كمن يقرأ في الإنجيل

يذهبُ في الغاباتِ مناجياً الغيوم
يكون إنساناً فلا يتَّخِذُ سوى الكلبِ صديقاً
ينظرُ إلى من يغرقُ عندما يكون آمناً على الشاطئ
ويحملُ من دون تذمُّرٍ عبءَ النملة

يُصَدَّقُ عندما يكذبُ ويُعَاقَبُ على جريمةٍ مختلَقَة
يسبحُ ناظراً إلى القممِ في بحيرةٍ كبيرة
يجدُ الحقيقةَ عندما يفتشُ عن القافية
ويصبحُ روحاً وهو يحفرُ في الوحل

يحترقُ في الثلجِ مثلَ «أبيلار» آخرَ
يكتبُ ولا يكون شيئاً، لا «موليير» ولا «دانتي»
يستمعُ لدرسِ فتاةٍ متحذلقة
وينظرُ إلى محاربٍ يدخلُ المدينةَ على الدبابة

يريدُ أن يكون باشا أو بابا أو زعيمَ قبائل «البانتو» أو قرصاناً
يصرعُ «كازانوفا» الكبير في لعبة الحب
تخدشُ خاصرتَه مخالبُ قطَّة
ويمشي في الصحراء حين ينشقُّ دولابُ عجلته

هناك الكثيرُ من الفتياتِ في كل مكان وهو ليس سوى رجلٍ واحد
هناك الكثيرُ من الأحلامِ بداخله بيد أنه لا يعيشُ أيَّ حلمٍ منها
هناك الكثيرُ من القممِ، الكثيرُ من الأطباقِ، الكثيرُ من الحدائقِ في روما
وهذا كلُّ ما لم يكن موجوداً لدى أجدادِ أجدادنا

يقتلُ حين يحينُ الوقتُ إذ لا بد من القتل
يسحقُ الإنسان كما لو كان يسحقُ نباتَ "الهليون"
يحطِّمُ عدوَّهُ وقصرَهُ وتمثالَهُ
ويفجِّرُ اللَّحمَ والفولاذَ والعشبَ والصخر

يُخْضِعُ إلهَهُ لإرادته ويمشي على جثَّةِ أمه
لأنه يشعرُ بالعطشِ والخوف
لأنه وُلِدَ والمرارةُ في فمه
ولأنه لا يصله أيُّ شيءٍ مع ساعي البريد

يملكُ بيتاً ويدَّعي أنه يتيم
يحبُّ بصورةٍ سيئةٍ ذاك الذي يُدعى «أبوه»
يغوصُ في العبثِ حيث يسيطرُ الشيطان

يصلّي ويخونُ فيقرنُ الصلاةَ بالخيانة
يدوسُ على حقيقة الأشياء التي يحبُّها
يبحثُ عن الحقيقة فيجدُ الشعرَ
يظنُّ أنه في معبدٍ آسيوي وهو في قلب مدينة باريس
لماذا نطقتم باسم «هيروشيما»؟

أحدٌ ما يهمسُ لي بأن عليَّ أن أصمتَ
كنت أعتقد أنني وحدي فتحدَّثتُ أمامكم
أليسَ مَن يتحدَّثُ أمامكم روحاً ماسياً
يصرخُ أن «هيروشيما» هي الأرضُ غداً

أين يذهب أمامي هذا الماضي الراقص
تولدُ الحكاية في مكانٍ آخرَ حيث كنتُ أظنها تنتهي
هل أستطيعُ أن أصمتَ وأن أتوقف؟
من يعلم ماذا وجد «رامبو» في الحبشة؟

أيجب أن ندور إلى الأبد في القفص؟
أكلُّ شيءٍ دائريّ على الأرضِ وفي السماء؟
ليس الموتُ سوى الانتقالِ من طابقٍ لآخر
في بيتِ العودةِ الأبديةِ الكبير

حلمتُ في الليلةِ الماضية أن أحداً كان يريد أن يأخذَ
وشاحَ ذراعيكِ الملتفَّ على عنقي

كان صوتٌ يقولُ لي إنه تكفي كبسة زرٍ في موسكو
لتحويلِ روما إلى رماد
ينسابُ المرءُ كالنائمِ في هذا العالمِ المتغيِّرِ
وفي كلِّ خطوةٍ يخطوها على طريقِ الزمن
يعلمُ أنه سوف يهبطُ إلى كهوفِ الخمر
ليجدَ فلاَّحَ الكرمةِ راقصاً فيها

لِمَ كانت «إيزول» السوداء ثم «إيزول» الشقراء
لِمَ كان «تريستان» التائهُ على طريقِ الملح
فليتفجَّرْ كلُّ شيءٍ في هذا العالمِ المفضَّلِ
حيث يتحوَّلُ بارودُ المَدافعِ إلى جائزةِ نوبل

في هذا الصباحِ انغمرتْ مدينةٌ في إيران
في هُوَّةٍ فتحَهَا تثاؤبُ الأرض
والميتُ في مدينة «بومبي» مصنوعٌ من حجرِ الخفَّان
فمنذ ألفي عامٍ لا يزالُ فمُهُ ملتصقاً بهذا الطينِ الأصفر

منذ ساعتينِ وأنا أعيشُ من دون أن أراكِ
خمسون عاماً نحو الحبِّ من دون أن أستطيعَ هضمَه
أيها الحبُّ أأنتَ دمي؟
لو لم تكن سوى فكرةٍ لنويتُ أن أجتثَّ هذه الروضة

أريدكَ وتريدني ونريدُ ما لا يؤخذ
نغطِّي بألواننا ذرا الزوابعِ

غير أن سكّيراً مطفأً بنبيذ كائنٍ حي
يغمغمُ تحت الطاولةِ أن الفندقَ في منتصف المنحَدَر
أيها الحبُّ الأكثرُ استقامةً من صرخةِ عذراءِ البلاط
حملتُ صدرَكَ طويلاً تحت ركبَتَيْ
فأخذتَ بثأرِكَ أيها الملاكمُ القوي
ودُسْتَ علينا نحن المتحدَيْنِ في جسدٍ واحد

كم هي طويلةٌ وكم هي ثقيلةٌ مهنةُ الظهورِ
والانتهاءِ كخبزٍ في أتونِ فرنٍ سخيف
هذا الانشغال في أن أتَّخذَ شكلاً محدَّداً
ثم أن أكونَ قليلاً من الدماءِ تشربُهَا صفحة الجريدة.

القصة

- النافذة وبيت أمي .... مارك هواستو .... نهاد نور الدين جرد
- سوء التفاهم .... إلينا كاداريه .... عبد اللطيف الأرناؤوط
- الكاديلاك الذهبيَة...................... ميلدريد د. تايلور.......... كنينة دياب

النافذة، وبيت أمّي

أقصوصتان للكاتب البولوني

مارك هواسكو

د. نهاد نور الدين جرد

ولد مارك هواسكو سنة 1934 في مدينة وارسو. كان والده رجل قانون ـ توفي سنة 1939/ فعاش مع والدته. بدأ تعلّمه في المدرسة العامة في مرحلة الحرب وتزوجت والدته من جديد. وبعد فشل ثورة وارسو تشردت العائلة لتسكن بشكل مؤقت في مدن عدّة منها خوجوف Chprzów، وتشينستوخوفا Częstochowa وبياووستوك Białystk، ثمّ استقرت العائلة في مدينة فروتسواف Wrocław حيث أنهى المدرسة الابتدائية. بعد مرحلة التعليم الأساسي انتسب إلى المدرسة التجارية، لكن انتقال عائلته إلى وارسو قطع عليه مجدداً إكمال تعلمه في هذا المجال (في السنتين 48 ـ 49)، التحق هنا بالمدرسة الإعدادية، ثم بثانوية فنون المسرح المهنية التي قام بتركها والعودة سنة 1950 إلى مدينة فروتسواف. حيث اشتغل عاملاً، وفي مرحلة لاحقة معاون سائق وسائقاً. بدأ عمله في الحقل الأدبي بنشر نصوص قصيرة في صحيفة Trybuna Lusu "منبر الشعب". ثمّ عمل منذ عام 1955 في مجلة Poprostu "ببساطة" محرراً لقسم النثر، حيث نشر مقالاته، وقصصه، ومقالات نقدية حول الأفلام السينمائية، وفي سنة 1956 قُبل انتسابه إلى اتحاد كتّاب بولونيا.

سافر مارك كثيراً إلى الخارج ومن البلاد التي زارها فرنسا، سويسرا، إيطاليا، ألمانيا (الغربية)، وفي أثناء مشاركته ببعثة عسكرية سنة 1958 في برلين الغربية، طلبت منه سلطات بلاده العودة فوراً، تردد عدّة أسابيع، وفقدت أوراقه الرسمية أهميتها القانونية فأُغلقت طريق العودة في وجهه. تقدم بطلبات كثيرة للحصول على اللجوء في بلدٍ ما، عمل في هذه المرحلة في أماكن كثيرة وفي مهن متعددة، تعرّف على الممثلة الألمانية سونيا زيمان، التي لعبت مرة دور أجنيشكا في الفيلم "اليوم الثامن للأسبوع" الذي أخرجه ألكسندر فورد عن قصة من قصصه، تزوجا لكن زواجهما لم يستمر سوى سبع سنوات، بعد طلاقه من سونيا عمل في التلفزيون الفرنسي، ونشر قصصاً في مجلة Kultura "الثقافة" التي كانت تصدر بالبولونية في باريس، غادر إلى الولايات المتحدة بدعوة من رومان بولاينسكي للعمل معه في كتابة السيناريو، فلم ينجح تعاونهما. لم يصادف مارك في أمريكا حياة سهلة، اشتغل عاملاً في لوس أنجلوس، تحسنت أحواله قليلاً منذ أيار 1968 إلى وفاته يوم 14 نيسان 1969، فتلقى عروضاً من المنتجين الأمريكيين في السينما والتلفزيون، توفي فجأة في مدينة فيسبادن الألمانية، وفي سنة 1975 نقل رفاته إلى وطنه بمساعي والدته التي طلبت أن تنقش العبارة التالية على قبره:

" Żył krótko, a wszyscy byli odwróceni"

"عاش قليلاً، وكان الكلُّ قد أدار له ظهره"[1].

خمسة وثلاثون عاماً هي التي عاشها هواسكو لكنها كانت كافية ليُقرن بأعلام أدباء بولونيا الكبار في القرن العشرين مثل فيتولد غومبروفيتش، وتنشيسواف ميووش، وإدوارد ستاخورا وغيرهم، وكان أدبه امتداداً لحياته التي أنتجها بالطريقة ذاتها التي أنتج بها أدبه، يقول في سيرته الذاتية "جميلون في العشرين": "أعطيتَ الحياة، التي هي رواية فقط، لكن كيف سترويها؟ الأمر يتعلق بك أنت فقط؛ وهل ستموت ممتلئاً بالأيام؟" أما هواسكو فقد مات ممتلئاً بالأيام حقاً.

[1] العبارة هي عنوان قصة من قصص هواسكو.

النافذة

Okno

لا أحد تقريباً يأتي إليّ ؛ أسكن وحيداً، منذ سنوات في البيت القذر والبشع نفسه، في شاعر فرعي من مدينتنا. لا يطلّ القمر أبداً من نافذتي، ولم أرَ قطّ السماء أو النجوم من هنا ؛ أستطيع فقط أن أشاهد قطعة من الباحة والجدار الموازي المرتفع جداً للمنزل الآخر، المغطى جزئياً بدالية برية، ثمّة نافذتان، يعيش في الأولى ـ كما استنتجت مع الوقت ـ منجّد، وفي الثانية زوجان فتيان مع طفل ؛ أبصرت من وقت لآخر الرأس المضيء لذلك الطفل ؛ بل إنني لا أعرف إلى اليوم، هل كان ذلك الطفل أنثى أم ذكراً، بعدها علمت أنّ الطفل مات. وفقدت رغبة النظر إلى الحائط الموازي. وعندما فهمت أنني لن أرى أبداً ذلك الطفل، انتبهت كم هو مقرفٌ ذلك الجدار.

كان موظف يسكن الطابق الأول يزورني من وقت لآخر ؛ أنا نفسي كنت أسكن في الطابق الأرضي. كان ذاك واحداً من أولئك البسطاء المستقيمين الذين تبدو حتى لعنات الشياطين على شفاههم غبية وفاقدة لرونقها، الذين يضربوننا على ركبنا كلّ لحظة ويرمشون بعيونهم سائلين: إذن، كيف؟ هل أعجبك هذا يا سيد؟ أليس صحيحاً أن هذا رائع؟ في البداية لم أطق ذلك الإنسان وحكاياته الشهوانية. خيل إليّ أنه بغيض، وغبي قبل أيّ شيء آخر ؛ وفكرت بطيب خاطر بالتأكيد أنّ نكاته ربما تكون قد أضحكت في أزمنة فرانشيشيك يوزف[1]. لكنّه بعد ذلك توقف عن إزعاجي ؛ بل إنني أصبحت بحاجة إليه. وفهمت أن هذا الإنسان الذي يسكن في الطابق

[1] القيصر النمساوي (1830 ـ 1916) أي أنها نكات قديمة وباردة لا تُضحك.

الأول هو أيضاً إنسان مسكين ووحيد مثلي أنا الساكن في الطابق الأرضي. تمنيت أن أمنحه فرحة ما: وبصعوبة حفظت عدّة نكات وعندما أتاني ـ رويتها له. أذكر أنه صمت ولم يقل شيئاً في تلك الأمسية. وتوقف عن زياراتي. لا أعرف في الحقيقة لماذا.

ثمّة شجرة أكاسيا قرب نافذتي. كانت هرمة جداً وجافة: أذكر أن غصناً واحداً فقط أزهر فيها في الربيع الماضي. لمحت آنذاك ذلك الفتى أول مرة: كنت جالساً بالقرب من النافذة ورأيت في لحظة معينة أن رأساً أحمر يحاول النظر في غرفتي. فزعت في البداية، لكن فهمت بسرعة بعدها أن ذلك رأس طفل، وقررت الانتظار. حدّقت حابساً أنفاسي؛ المسكين الصغير، أراد النظر إلى الداخل، لكنه لم يستطع التسلق أكثر. فكرت: "هل أساعده؟ هل أسأله، ماذا يريد؟" لكن بعد لحظة خفتُ: خطر لي أن هذا سيصده ويفزعه.

في ظهيرة اليوم التالي لاحظت من جديد أنّ صاحب الرأس الأحمر يودّ التسلق ليطلّ على غرفتي. واضحٌ أنه كان صغيراً جداً، ولم يستطع القيام بما يريده. قررت أنا نفسي عندها أن ألقي نظرة إلى الخارج فرأيته؛ نعم! كان صغيراً حقاً، وأحمر مضحكاً، وكان عليه معطفٌ ضخم، حتى إنّ هذا، كما أذكر، أثار استغرابي، أنّ صبياً صغيراً كهذا لديه معطف كبير كهذا. تشجعت وناديت:

ـ هَيي، أيّها الصغير!

ـ التفتَ، لكنه استمر في الجري. فكرت حزيناً، أنني أجفلته، وأنّه بالتأكيد لن يريد أبداً أن يطلّ عليّ. لكن لا! فقد لمحت من جديد رأسه الأحمر مساءً، كان أعلى. عندها استوعبت ما الذي يثيره: لوحة على حائطي. كانت تلك لوحة فقيرة فاشلة، تصور معركة بحرية: سفنٌ بأشرعة ممزقة، وأمواج مزبدة، وحطام، وما إلى ذلك. نظر الصغير إلى اللوحة من الباحة ورأى قليلاً فقط، إذاً رأى أطراف السواري ولون السماء الحقيقي الذي يبخل عليه ذلك الفنان الذي أجهله بالألوان، قررت مساعدة الفتى فعندما أتى مساءً، مددت رأسي من النافذة وصرخت:

ـ تريد أن ترى لوحتي. صحيح؟

نظر إليّ برهة، ابتلع ريقه وقال بعدها بشجاعة:

ـ نعم.

مددت له يدي. جلس على الحافة بمهارة قِرد، ما زلت أذكر التماعة الإعجاب القصيرة في عينيه. لكن بعد لحظة لاحظت أنه لا ينظر إلى اللوحة نهائياً، كان يجيل بصره بانتباه حول غرفتي. رأيت كيف ينطفئ الإعجاب على وجهه. رأيت أنه حزين: كان الآن جاداً ومستغرقاً. كأنه قد مرت عليه أعوام كثيرة وأحزان منذ لحظات جلوسه على الحافة. صمتَ طويلاً مطرقاً برأسه، ثمّ تكلّم:

ـ هل الشيء نفسه أينما كان؟

ـ قلت: نعم! ـ الشيء نفسه في كل مكان.

ـ وهل لا شيء مختلف أينما كان؟ ـ سأل.

ـ لا ـ أجبت.

ـ حتى وإن كان بعيداً جداً من هنا؟ ثمّ أيضاً الشيء نفسه؟

ـ نعم. هناك أيضاً مثل هذه الغرف تماماً. في العالم كلّه غرف كهذه. العالم غرف عديدة كهذه تماماً.

ـ قال: إذاً سأرى أنا أيضاً.

قفز وفرّ. في اليوم التالي عدت متأخراً إلى البيت. وكان أوّل ما رأيته عند دخولي الغرفة شيئاً ما مرمياً تحت النافذة. رفعته؟ كان ذاك المعطف الذي أثار استغرابي.

لكنّ الصبي نفسه لم يطلِل عليّ قطّ بعد هذا.

بيت أمّي

Dom mojej matki

كانت أمي امرأة عجوزاً بشعة. لن أقوى على وصف وجهها ؛ أعرف أن هذا الوجه لم يحتفظ بشيء من حقيقته : يحدث هذا كثيراً مع الناس المرضى والممزقين من المصائب الأكبر من طاقتهم المتواضعة.

شاهدت كيف تنطفئ أمّي. كانت تلك اللحظة الوحيدة من حياتي التي شعرت فيها بالعجز تماماً. يشعر بمثل هذا العجز فقط المرء الذي يمكن أن يقنع نفسه أنه يستطيع دوماً السير إلى الأمام مع الزمن ، لكنه لا يستطيع أبداً إيقافه. استمر هذا فترة قصيرة مع ذلك ؛ فهمت بعدها أنّ الإنسان الذي يتمنى إيقاف الزمن ، هو في وضعِ مَن مدَّ كفّه في جدول جبلي وعندما شعر باهتزازها ، ظنّ أنّ يده السدّ.

قلت عندها :

ـ لا تقلقي ، يا أمّي! سيكون كلّ شيء حسناً ، وستمليكن منزلك الخاص. تعرفين بالتأكيد ، أنني لا أحب أحداً في العالم أكثر منك...

ـ أعرف أن أمي لم تكن قطّ حبيبة رجل ما : لم يكن زواجها من أبي سعيداً. لم أعد أذكر أبي تقريباً ، لكني أعرف من الروايات أنّ ناراً كانت تحت جمجمته طوال حياته ، كانت مع ذلك نارَ مثقفٍ باردة لا تعطي شيئاً سوى الألق. انطفأ أبي في لحظة ما من حياته ؛ قلبه وفكره ذكّرا بعدها بعروة شجرة الميلاد التي تفحّمت عليها الكمية القليلة من الخلاصة الكيماوية التي كانت تمنح الألق الجميل القوي ؛ أضحى مرّاً وظالماً للجميع.

قالت لي أمّي مرّة :

ـ لستَ طفلاً مولوداً من الحبّ العظيم. تزوجت بأبيكَ لأننا ظننا أننا سنكون بحاجة إلى بعضنا. تذكّر أن لا تؤمن أبداً بأشياء كهذه؛ ليس مسموحاً لك! على الناس، الذين يظنون أنهم يصبحون مع مرور الوقت بحاجة إلى بعضهم، أن يفترقوا وينسوا الخطوات التي قادت كلاً منهم إلى الآخر.

آلمني هذا جداً آنذاك، عندما عرفت أنّ والديّ لم يكونا مرتبطين بالحبّ الذي كان في مخيلتي، ولا يمكن لأيّ شيء أن يستمرّ بدونه. وشعرت فوراً بفراغٍ جارح، وخلال أشهر طويلة لم تتركني فكرة أنني لست ضرورياً حقيقة لأي شخص. واقتنعت أنّ أمثالي من الناس ـ يجب أن لا يعيشوا.

ـ قلت آنذاك: لماذا تقولين ذلك لي، يا أمي؟ لي ثمانية عشرَ عاماً وأنا مستعدٌّ أن أقتُل على كل ورقة تنتزع من شجرة آمالي...

ـ ستجف شجرتك بسرعة، إن لم تعرف أنّ الأعاصير والعواصف تهبُّ أيضاً...

لم أعد أملك اليومَ ثمانية عشرة عاماً؛ وأتمنى أكثر من العواصف والأعاصير صمت الجنوب البليد. ومع ذلك كان صعباً عليّ أن أعيش آنذاك مع إنسان لم يكن محبوباً؛ والأصعب من ذلك أن ذلك الإنسان كان والدتي. وقد زاد في مرارتي اعتقادي أنّ أمي لا تتمنى بعد الآن المعاناة، والحب، والمواجهة؛ وزادت عليّ مرارةٌ أضخم معرفتي بأنّ أمنية والدتي الوحيدة هي منزل صغير، بيت صغير ملوّن في الضواحي يكون ملكها.

ـ أمي! ـ قلت ـ تأكدي أن هذا يرعبني، أنك تحلمين فقط بمنزلك الخاص، وليس بشيءٍ آخر غير ذلك. وكيف أحبّك؟ ولماذا بهذا القدر فقط؟ أقسم أنّكِ إنسان جيد، وأعرف أنّكِ قادرة على الحب؛ أنا أحسنُ من يعرف ذلك! مع ذلك لا أستطيع أن أفهمك... ثمّة بلاد فيها الملايين من الناس الذين يعيشون دون سقف فوق رؤوسهم ودون قطعة خبز، ملايين الناس جائعون وتعساء. غير معروف... قليلاً، أن هؤلاء الناس الذين لديهم اليوم سقف فوق رؤوسهم، سيكونون غداً بدونه. ما هي المقاييس التي تطبقها أمنيتك على هذه المسائل؟ هذا مفجع، يا أمي... هل ترين الآن أمنيتك شريفة حقاً؟

ـ كلّ أمنية ـ حدثتني أمّي ـ هي شريفة. كلمةُ "أمنية" شريفة بذاتها. التفكير، والاشتهاء، والسعي، يمكن أن تكون دناءة، لكن الأمنية تبقى طاهرة، حتى عندما يركلها لك الآخرون إلى الوحل... فكّر: سنمتلك منزلنا الخاص. ستسوء أمورك، سيخونك الناس، ويبغضونك، عندها ستعود إلى بيتنا وتقول فقط: "هذا هو بيتنا" سيبدو لك العالم مختلفاً إن نظرت إليه من نافذة بيتنا.

ـ لا أريد ـ تحدثت مزدرداً غضبي ـ امتلاك مثل هذا المنزل الذي يجب عليّ الاختباء فيه من العالم والناس. هذا ليس بيتاً، بل قشرة. وأنا أمقت القشور.

أوهِ، لم تكن ثمّة حجّة لم أستخدمها حقاً. تحدثت عن متاعب أولئك الذين يبنون حياة جديدة من أسسها، وعن آلاف البيوت الجديدة، جلبت عشرات الجرائد، كره الجيران مذياعي، جارتنا العجوز الحائط بالحائط لم تعد ترد على انحناءاتي المحيية؛ توقفت عن الحديث بصوت إنساني طبيعي، كنتُ أغمغم فقط، اتخذت أوضاعاً مسرحية: كان ذلك كله حقيقي بالتأكيد، وفعلتُ كلّ شيء أستطيعه، كي تفهم أمي أيضاً ذلك. لكن كان كلّ شيء دون جدوى ـ ذاك المنحوس، البيت الملعون في الضواحي كان مثبّتاً كمسمارٍ بطول عشرة إنشات في شجرة أمنيات والدتي. شعرت بكلماتي ككرات مرتدة وفاضت في قلبي المرارة أكثر. أضحيت سيئاً وظالماً لأمي؛ فعلت بعدها بالطبع كل شيء كي أُصلِح ذلك، وبسبب ذلك أصبحت حياتنا الهادئة إلى الآن قارباً عائماً على مياه صاخبة. وتوجّب علينا أن نجدّف معاً كي نعوم.

كنت أذهب أحياناً إلى الضواحي، وأتشرّد ساعاتٍ في الأزقة المتربة المعوجة، حيث المنازل المنكمشة الصغيرة، استنتجت أنني أنظر إليها بكراهية وفكرت بكراهية أيضاً بنفسي. وأن هذا المنزل الصغير يحجب عنّي بمعنًى ما منظر عالَمي الهائل. لكنّي لم أستطع هدمه. كانت زهرات عباد الشمس في رأيي مقرفة، وكذلك الأسيجة، وأصص الزهور الخضراء، والدجاجات المتبخترة بينها، والأطفال المسخمون السعداء، والقطط المستلقية في الشمس. احتقرت كل واحدٍ من أولئك الناس الساكنين في المنازل الصغيرة الملوّنة في أطراف مدينتنا. لو كان الأمر عائداً إليّ لمنعت بناء مثل هذه المنازل. يتهيّأ لي، أن هؤلاء الذين يسكنون فيها، يحرمون أنفسهم ـ غير واعين ـ من أشياء أكبر كثيراً.

"أوهٍ، يا أمّي ـ فكرت ـ ربما كان بناء الخلود لأنفسنا أسهل من التفاهم من إنسان آخر".

عندما كنت أجول في الضواحي ـ وكنت أتجول كثيراً، لأنني متشرد بطبعي ـ أزعجني حتى الهواء المنبعث من الحقول الرطبة وراء النهر. والفجرُ النظيف الهادئ، وشروق الشمس المتلئ بالضباب أيقظا فيّ احتقاراً كالذي أملكه للقمامة. مرّة ـ كان ذاك يوم أحد ـ رأيت رجلاً هرِماً جالساً بسروالٍ داخلي طويل في مدخل. كان يحدق بعينين نصف مغمضتين في الشمس، وينقّل بكسلٍ أصابعه على المفاتيح، لأنّه كان يمسك بأكورديون على ركبتيه. "هذا هو ـ فكرت مرتجفاً من الغيظ ـ التراث ـ" أبديت له ملاحظة؛ قلت له بأدب، إنّ مدينتنا مدينة كبيرة وهو كمواطن فيها... وهكذا دواليك. نظر الهرِم إليّ ناعساً، نادى بعدها أبناءه الثلاثة الذين بدوا كالشبيبة المتهوّرة، فقاموا بإجراء اللازم لي بوحشية، عندما انسحبت على أربعٍ من ميدان القتال، فتح الهرم عيناً واحدة وقال:

ـ الديمقراطية سجنت حتى الأقوياء.

أمرضني هذا حوالي أسبوعين، لكنّي جلت بعدها في الضواحي من جديد. خيّل إليّ أن قوة سحرية ما تستتر في مكان ما هناك تماماً، يعرفها الناس جميعاً إلا أنا.

قلت لأمي: ألا ترين تلك البيوت البيضاء الجميلة كلّها؟ ألا ترين تلك الشوارع؟ لك عينان، لكن لا قلب لديك، ولهذا عيناك لا تبصران.

ـ عيناي لا تبصران، لأنني ـ قالت والدتي ـ لا أرى بيتي الصغير، بيتي الذي هو ملكي وهذا هو كلّ شيء.

ـ أصعبٌ عليكِ العيش؟ ألا تؤمنين بالناس؟ ألا تؤمنين بنا؟

ـ بماذا يمكن أن أؤمن، إن لم أؤمن بيدي ولدي الطاهرتين؟

ـ إذاً لماذا؟ لماذا لا تسعَدين؟ لستِ جائعة، ولستُ ولداً عاقاً. أنت نفسك تعترفين بهذا، حتى عندما تصمتين. أعرف هذا... لكنّي ابنك على الأقل، ولا يمكن لحزنك على منزلك الخاص في الضواحي أن يهزّني، لأنني أرى سعادة الآخرين، الذين ينتقلون إلى بيوت كبيرة مشتركة، كفى يا أمي!

ماتت أمّي. لم تمت لأنّ رغباتها لم تتحقق، لكن لأنها كانت امرأة هرِمة مريضة. ولم تكن في كلماتها الأخيرة شكوى من أنها لم تمتلك بيتها الصغير الخاص، بل أمنياتها لي بالسعادة.

بقيت أنا! لا أزال أعيش، ولا تزال مشاهد البيوت الناصعة الكبيرة تسعدني. أعرف أنها تحمل في داخلها رغبات أيضاً، وآلاماً، أكبر كثيراً وأكثر صدقاً بالتأكيد من تلك التي كانت لدى أمي.

لكن كثيراً ما يكون صعباً عليّ أن أحيا، عندما أمر بالتحديد بجانب تلك البيوت الضخمة المضيئة، وكذلك عندما أتشرّد ليلاً في الأزقة المعوجة والمتربة في الضواحي، لأنني متشرّد بطبيعتي. تصالحت مع ذلك الهرم، يحكي لي أحياناً عن كل المعلمين المهرة الذين شقوا هذه الشوارع. وعيناه ممتلئتان بالأحلام.

نعم، أكون حزيناً، عندما أنظر في النوافذ المضيئة أو المعتمة. لكنّي أكون حزيناً أكثر عندما أذهب مساء إلى ضفاف نهر الفيسوا وأرى الأنوار المنعكسة على المياه: شوارع، وبيوتاً، ونجوماً.

ولأنّي أتذكر أن أمّي أرادت أن يكون بيتها الصغير الملوّن على ضفّة نهر.

من القصص النسوي الألباني:

سوء التفاهم

للكاتبة الألبانية: ألينا كاداريه

Elena kadare

ترجمة: عبد اللطيف الأرناؤوط

انقطع هطل المطر، وانقشعت الغيوم، وتكشّفت السماء، كما يحدث ذلك غالباً في الصيف بعد انهمار غزير. كانت الأشجار وواجهات البيوت المقابلة تحمرّ من الانعكاس الذي تلقيه عليها الأشعة الأخيرة للشمس الغاربة.

وفقدت الشمس بعض حرارتها، فوجودها الآن يشعر بجو معتدل الحرارة. أمّا خارج النافذة المفتوحة فكل شيء كان دافئاً لطيفاً رقيقاً. كانت قطرات المطر لا تزال ترتعش على الأوراق المغسولة لشجرات الحور.

تكوّن لدى (مارتان) انطباع بأنّ ما بعد تلك الظهيرة من شهر حزيران، لن تنتهي أبداً. كان يجلس على الأريكة في غرفة القعود، ولا يستطيع أن يحوّل نظره عن المنظر الذي يظهر له من خلال باب الشرفة الزجاجي، حيث يمكنّه أن يتأمّل جزءاً من المدينة. وأمتع ما كان يبهجه بصورة خاصة: حديقة لعب الأطفال، ثم بعيداً، نهر «لانا» الذي يجري هادئاً عند أقدام أشجار الحور العالية.

ووقع له مرتين أو ثلاث، مع استمراره في تأمل المنظر، أن يحول رأسه كأنه يستمع إلى نداء مّا، ثمّ يتبين له أنه واهم، فيعود ويستغرق ثانية في تأمل هذا المنظر عند الأصيل من شهر حزيران، كان يتراءى له أنه لن يتحول أبداً من النظر إليه.

وحين كان يعود من سفره في إحدى المهمات، وبعد أن يستحم، كان يحب أن يدع خياله يسبح، دون أن يعمل شيئاً، منتظراً وقع أقدام زوجته المعتادة. وكان صغاره خرجوا ليلعبوا خارج المنزل، وبعد برهة قصيرة ستأتي إليه، وسيتناولان القهوة معاً ويتبادلان الحديث في كل ما جرى أثناء غيابه. وفي كل مرة يكون فيها في مهمة بعيداً عن بيته، فإنه يفكر في هذه الجلسة مع زوجته بكل شوق وحنان.

وفي المطبخ كان يسمع صوت الماء المتدفق من الصنبور. تقطعه أحياناً قعقعة صحاف البورسلين. تحرّكَ من موضعه ولبث برهة متردداً، وجالَ ببصره حول صفوف أشجار الحور، التي تتناثر على ذراها قطرات من الماء وتشع فرحة، وأحسّ في أعماقه بشعور من الانفراج والسكينة.

جعل يتخيل يدي زوجته الغضتين وأصابعها الرشيقة، وهي تغسل الصحاف في المجلى. وفي جهة ما من أعماق نفسه، وتحت حالة الطمأنينة التي يتذوقها، كمنت في صدره زفرةٌ منعزلة.

لم يمض سوى ساعتين على عودته من جولة له في المناطق الشمالية البعيدة، وفيما عدا السؤال عن الأمور التي جدّت في غيابه، والاطمئنان على صحة الأولاد، لم يتمكنا بعد من التحادث فيما يختص بهما معاً. إنها الآن تنتهي من غسل الصحون (ويا لها من عادة غريبة عند النساء بأن يغسلن كل شيء حالاً)، لعلّها الآن تعد القهوة المعتادة بعد الظهر، وسيجلسان معاً هما الاثنان أمام الباب الزجاجي المفتوح في الشرفة؛ حيث غرسا شُجيرَتي تين كبيرتين للتهوية. كانت لديه أمور كثيرة يريد أن يقصها عليها، وكانت تعرف كيف تصغي إليه، وكان من طبيعته هو نفسه أن يقص عليها بإيجاز خلاصة الأشياء، وبذلك تتمكن أن تقصّ هي ما سمعته بكثير من الحماسة والنشاط. كانت لديها موهبة سرد الخبر، وتعرف كيف تزوّد سردها بأفكار فكاهية، وترفقَ حديثها بابتسامة وبإشارات موضّحة. وبالرغم من أنهما متزوجان منذ أربع عشرة سنة، فإن هذا الوقت الذي كانا يقضيانه وحيدين بعد رجوعه من مهماته، لا يزال أحلى الأوقات السارّة في حياتهما. وإنه، من خلال أحاديثهما التي لا تنتهي، كان يشعر بأنه ينتشي من رائحة شعرها الخاصة.

كانت لديه أشياء كثيرة عزيزة عليه، ولم يصادف بتاتاً أنه أفضى بها إلى زوجته. والآن إنه ينتظرها، وعليها أن تُطلّ عليه بين لحظة وأخرى.

وحانت منه التفاتةً إلى التقويم المعلّق على الجدار، وأوشك أن يضحك عندما رأى الإشارة الصغيرة بقلم الرصاص التي خطتها على تاريخ يوم سفره. وكان التقويم مزيّناً بإشارات من هذا النوع. وكان يقول لها ليستثيرها: وعندما نصبح مسنين فأي إشارات ستخطّين على التقويم يا ترى؟" وتجيبه "حينئذ سنكون معاً، ولن أكون محتاجة إلى أن أضع عليه أية إشارة.

تناول (مارتان) كتاباً تُرِك مفتوحاً على طاولة مستديرة، وحاول أن يقرأ. وقال في نفسه عندما تنتهي (زوجته) من هذه المشاغل الصغيرة سنخرج معاً قليلاً.

وفي الخارج كانت ساعة الأصيل في شهر حزيران لطيفة جداً، ومعتدلة الحرارة، إلاّ أن الشمس وحدها مالت قليلاً إلى ما وراء أشجار الحور التي تظهر الآن وكأنها مرشوشة بشذرات الذهب الناعم.

ولحظة استغراقه أحسّ كأن الحركة في المطبخ قد توقّفت، فوضع كتابه، ولكنه عندما سمع جريان الماء من الصنبور، فهم أنها لم تنه عملها بعد. وتجعد جبينه كأنّه يشم رائحة كريهة. وشعر أن هذا الماء عاد فانفجر في وجهه. واسترخى من جديد، وأخذ يتابع بعينيه طيران فراشة ذات جناحين طويلين كانت تبذل جهدها في اجتياز الزجاج. فابتسم وأبعد ستارة النافذة كي يسمح لهذه المخلوقة بالخلاص. ومن الطريق كانت تصل إليه أصوات المارين وصيحات الفرح من الأولاد الذين يلعبون في الحديقة. حقّاً لقد أقبل فصل الصيف. وهذا يتّضح، أكثر من أي شيء آخر، بانتعاش الطريق، وبهذا الأصيل الحيّ من شهر حزيران، الغني جداً بالألوان. لاحظ أنّه لم يتعشّق بيته فقط وزوجته وأولاده، بل حنّ أيضاً إلى المدينة والناس والطريق، ومن الطبيعي جداً أنه حدّث نفسه بسعادته الزوجية. وعندما يتكلم الناس عن الزواج الفاشل، فإنه يرى نفسه مدفوعاً إلى أن يقول: إن الزواج السعيد لا يكون إلاّ في الكتب. وفي الحقيقة لو لم يكن مثل هذا الزواج موجوداً، فإن كتابة الروايات ستكون أقل بالتأكيد، إذ كيف يمكن البدء بكتابة قصة مثل (أنّا كارنينا). أهي الأسر السعيدة أم التعيسة التي تتشابه؟

لابدّ أن تنتهي قريباً من هذه الأعمال الصغيرة... وأغمض عينيه وتخيل في ذهنه رقبتها المنحنية فوق المجلى. وشعرها المعقود بشريطة، وانتظر هادئاً، ليستمع اقتراب وقع أقدامها. وقد يكون من الأفضل أن ينهض ويهيئ بنفسه القهوة لهما معاً. ولكنه فكّر أنها قد تضحك منه، أو تمنعه من ذلك، فعدل عن رأيه. وفكّر في سرّه: أن صنع القهوة في الحقيقة لا يستغرق أكثر من دقيقتين.

وسمع رنين جرس الهاتف في الدهليز. نهض ورفع السّماعة إنهم يطلبون (زوجته). وناداها فخرجت من المطبخ وهي تجفف يديها بمنشفة: من حسن الحظ أنك أتيت لترد على الهاتف" قالت ذلك وهي تنظر إليه بعين لوّامة ولكن بلا حقد.

شعر بأنه ضايقها وقدّر أنّه يعرف السبب، ولكن لم يستطع تحديده على وجه الدقة؟ ولم يتوصل، بأي وسيلة، لأن يفهم ماذا كانت تريد أن تقول بهذه النظرة. وعاد إلى غرفة القعود وحوّل تفكيره إلى وجهة أخرى. وفي المطبخ خفّ الضجيج. وسيبقيان معاً قريباً، ليشربا القهوة ويتأملان الشفق اللطيف وراء أشجار الحور. وشعر فجأة أنه لم يعد قادراً على تحمّل تأخرها أكثر من ذلك. يجب أن تأتي إليه. كانت لا تزال تتابع حديثها في الهاتف. وهو يصغي إلى صوتها العذب. كانت تثرثر مع صديقة. وابتسم بالرغم عنه. كان صوتها ندياً كصوت الطالبات اللاتي يروين لبعضهن القصص في ساعة الدرس.

وحاول أكثر من مرة أن ينقل إليها فكرته، ولكنه عزف عن ذلك لتذمّره. وتذكّر فجأة ما جرى في مكتبه مرة من رواية قصص بين شخصين أو ثلاثة عن الزواج. أحدهم يتكلم لعدم وجود عمل أمامه، والآخر يتكلم ليتبجح أو ليفتح حقيبة قصصه المضحكة. كانت نكاتٍ مكررة وممجوجة، أما هو نفسه فقد صمت.

وأخيراً وضعت (الزوجة) السماعة. وألقت نظرة نحو زوجها وهي تمر في الدهليز، فرأته جالساً والكتاب أمامه. وشعرت فجأة أنها جرحت في كرامتها. وفكرت أنه لا يهتم لها. وكأن الكتب لم تكن تهمّني أنا أيضاً، أكثر من هذا المجلى. واجتاحها الغضب الذي ألمّ بها منذ قليل. وفتحت صنبور الماء بكل قوّته، وسألت نفسها: هل أخطأت بشيء تجاهه؟ وهذا الشك أثارها ضدّ نفسها. أنا أفهمه، لقد عاد من سفره مُتعباً،

وعليّ الذهاب إليه الآن، ولكن مع ذلك كان بإمكانه أن يقول لي كلمة. وهذا لا يكلفه غالياً. بل لعلّ الكلمات تتبدد في أمثال هذه الأحوال؟

لاحظ (مارتان) خرير الماء المتدفق من الصنبور، وشعر كأنه ارتكب نحوها إساءة كبيرة. لا بد من حدود لكل الأمور. وهذا الانتظار... ونهض واتجه ثانية نحو باب المطبخ. ولبث هناك لحظة واقفاً لا يدري ماذا يفعل. هذا الجلي لن ينتهي أبداً... وقال في سره: لحظة أخرى، لحظة أخرى.

أنهت الآن الزوجة جلي الصحاف، وشرعت تفرك البلاط الذي فوق المجلى. ولدى مشاهدته عنق زوجته، ممتدة إلى الأمام رغب في أن يقترب منها ويقبلها، ولكن شيئاً ما منعه من ذلك. شيء يتصرف كأنه خارج عن إرادته. كان يحب كثيراً أن يبدأ بحركة مداعبة، ولكنه كان عاجزاً عن ذلك. وفكر في سره: هذا غير ممكن، أنا لا أعرف أن أقوم بهذه الحركات.

ووقع نظره على خزانة الصحاف، فوجد فيها دفتراً مفتوحاً وفيه قلم حبر عاجي بين الصفحات. إن خط زوجته يختلف عن خطه، كان مائلاً ومقروءاً بوضوح.

قال في سرّه: لعلها تدرس في أثناء نوم الأولاد. واسترجع بحنان سهراتها وقراءاتها حتى وقت متأخر من الليل. بعد أن تكون قد رتّبت كل شيء في البيت، وبعد أن يكون الأولاد يغطون في نومهم.

كان أصيل شهر حزيران يطبع الجوّ بلطف، بدفءٍ مضطرب. وشعر كأن ذلك يتخلّل كل أعضائه، كما شعر بحنان غامر نحو زوجته، التي لا تزال تعمل وهي تدير له ظهرها.

شاهدته في مرآة موضوعة أمامها. وقالت في سرّها: طبعاً، لابدّ أنه حضر لأنه بحاجة إلى شيء ما لا يجرؤ أن يقوله لي، أعلم أنه ليس عديم الخجل لهذه الدرجة. ولكن بالرغم من كل شيء فإنه لا يفكر إلاّ في نفسه، يا إلهي! وقد نفثت كل غضبها في دفعة ماء الصنبور كما تراءى له.

وفكّر بدوره: ها قد أنهت عملها، وها هي تجفف يديها. وكان على وشك أن يقبلها من خلف رقبتها، كما كان يفعل ذلك أحياناً. وليس لها إلا أن تتخذ الوضع

الذي تريده. وقال في سرّه: ما هذا الخجل اللعين إذا أراد المرء أن يظهر حبه. ما هذه الضحكات التي يبديها بعضهم لنسائهم، على هذا القطار الصغير للحياة العائلية، وعلى التوقعات حول المستقبل بالنسبة إليهم. والسخر من أولئك الذين امتلؤوا بالبشاشة والإكرام نحو زوجاتهم.

ورنّ جرس الباب طويلاً فسبب له ارتعاشاً غير سارّ.

مَنْ الذي يمكن أن يأتي في هذه الساعة. هكذا فكر حانقاً على هذه الزيارة المزعجة التي ستعكر صفاء هذا الأصيل، الذي يريده كلّه لنفسه. إن الوقت ملائم للزيارة ومألوف، لكنه شعر مع ذلك أن هذه الزيارة اختلاس لحريته. وذهبت زوجته لتفتح الباب.

سمع في الدهليز أصواتاً معروفة لديه. وتحيات حارة. ولكنه لم يخمّن بعد إلى من تنتمي هذه الأصوات.

وسأل الزائر: " أليس مارتان في المنزل؟ وكانت لهجته طلقة مرحة، لهجة الرجال الواثقين من حسن الاستقبال الذي سيحظون به. أجابت (الزوجة)؛ دون أن تُظهر أي تعكر في مزاجها:

-نعم، نعم، هُنا...هيّا تفضلوا بالدخول.

ومع ذلك فقد شعر مارتان أن الوهن كان يُثقل كلماتها، وأضافت:

-"لقد عاد منذ قليل من سفرٍ في مهمة و...و كعادتها فإنها عندما تكون متضايقة تتم جملها بصعوبة.

-أوه! يا للحظ السعيد، لقد حللنا محلاً سعيداً، هيّا يا (بولين) علّقي وشاحك على المشجب.

وقال مارتان في سرّه: هذا (فاروق). وقد شعر في هذه اللحظة وحدها بالرهق من عودته إلى المنزل بعد سفر طويل من انتظاره منذ رجوعه، أن تجيء زوجته لتنضم إليه، كل ذلك قد أنهكه.

كان الزائران حقّاً (فاروق وزوجته). لقد تعرّف عليهما منذ سنتين على شاطئ البحر، حيث أمضوا جميعاً إجازاتهم في (فيلا) مشتركة. ثم بعد ذلك صادفه (مارتان)

بضع مرات في الطريق، وتناولا القهوة في المقهى معاً منذ زمن قصير. وفي كلّ مرة كانا يتواعدان أن يتبادلا الزيارة. ولكن، وكما يحدث غالباً في مثل هذه الظروف، كلّما كان تنفيذ الوعد سهلاً، كان التمسك به صعباً. فبعد أن ودّعا بعضهما، لم يتبادلا الزيارة مطلقاً. وقالت الزوجة وهي تقودهما إلى غرفة الاستقبال: هل تتفضلان بالمرور من هنا. أخيراً وجدتما فرصة للمجيء، أما من جهتنا فلم نتمكن... وانقطع حبل تفكيرها مرة ثانية.

دخل فاروق وزوجته إلى القاعة التي قادتهما إليها سيدة المنزل، وكانا باسمين، وقبل أن يجلسا جعلا يمدحان المنظر الجميل الذي تطل عليه الشرفة، والأزهار الجميلة...

كان (مارتان) يذهب ويعود في الغرفة، قبل أن يقرر إن كان من الملائم أن يقعد أو يظل هو الآخر واقفاً كزوجته.

وسألتهما الزوجة: كيف حال ابنكما؟

_ تريدين أن تقولي: ابنتكما. لدينا ابنة. هل نسيتها؟

_ آه نعم... اعذراني فإني أردت أن أقول..

_ إنها جيدة جداً، وصحتها ممتازة.

وقال (مارتان): وماذا من جديد؟

_ هو ذا، خرجنا كالعادة مع (بولين) لنشرب كأساً من البيرة، (وكان الزائر يوضّح بلهجة أقوى مما تتطلبه طبيعة المناسبة). ولكن عندما مررنا بالقرب من منزلكم، قلنا لبعضنا: "لماذا لا نصعد لحظة؟ وكنا فكرنا في هذا عدة مرات...

وقاطعته سيدة المنزل: أحسنتما صنعاً جداً... وصادفت عيناها عيني (مارتان)، فاحمرّت قليلاً.

قال (فاروق) لزوجته: تحسنين صنعاً يا (بولين) إذا لبست كنزتك، ونهض ليأتي بها من الممشى وهو يقول: إنها لم تكد تتخلّص من الحمى الراشحة لكنها لا تعتني بصحتها مطلقاً.

وقالت الزائرة: الطقس جميل جداً في الخارج. من المؤسف حقاً، البقاء في المنزل في مثل هذا الوقت.

وقال الزائر بلهجة فخمة: نحن لا نضيع فرصة للخروج.

وتدخلت زوجته قائلة: لدى فاروق هذه الخصلة الجميلة، إنه لا يخالفني أبداً عندما تكون لي رغبة في الخروج.

- نعم هذا صحيح، فكلما تقترح بولين الخروج، تراني على استعداد تامّ"

تلاقت نظرتا صاحب البيت وصاحبته عن غير قصد، ثم افترقتا بسرعة كأنهما ارتكبتا خطيئة.

وسألتها (سيدة البيت): كيف حال أختك الآن؟ أخبرني (مارتان) أنها أجرت عملية في الشهر الفائت.

وعلا الحزنُ وجهَ الضيفة.

-هي أحسن حالاً من الأول، شكراً لك. ولكن يا إلهي كم تألمت ألماً شديداً، ونحن معها. ولحسن الحظ أنها تجاوزت الخطر. إن الرجل يتطلب كل شيء. وإن من كان يراها سابقاً، لا يفكر أبداً، أنها ستقع ذات يوم أسيرة المرض.

- نعم بكل تأكيد نحن بشر بكل ما فينا من ضعف ظروفنا؟

قالت ذلك ونهضت لتصنع القهوة.

وسأل فاروق: وأنتما ماذا كنتما تصنعان؟

فردّت وهي خارجة بكل بساطة: أنا أجلي الصحاف... ومارتان كان يقرأ... رفع مارتان عينيه وجعل يحدّق في زوجته. لقد تراءى لها أنها لفظت كلمة "كان يقرأ" بشيء من السخرية. وهمّ أن يتدخّل ولكن تأكد حالاً أنه ليس لديه شيء يقوله.

ومن مظهر (سيدة البيت) الخارجي تبينت له حالها النفسية. وتساءل في سرّه: ما سبب تحولها؟ في حين أنه... قبل ذلك بعشرة أيام قابل (فاروق) في الطريق مصادفة. وذهبا وشربا كأساً في أحد المشارب. وشكا إليه (فاروق) من زوجته. نعم، إنّهنّ كلهنّ سواء، قال ذلك وهو ممتلئ غيظاً. وعلى كل يجب مسايرة ذلك..

ـ أوه، وأنا كذلك، يكفي أن تقول لي (بولين) كلمة، وبالرغم من أني أستطيع أن أجادلها جدالاً مقنعاً، أو أشاركها الرأي في أي شيء، ولكن الأهم من كل هذا أن ألقي بكل شيء على الأرض ولا أخالفها مطلقاً.

في ذلك اليوم أفضى فاروق إليه في المشرب بأمر خاصّ جداً عن حياته الزوجية، ولفت مارتان نظره نحو زوجته ليثني على اهتمامها به، ولكنها كانت لا تزال غير مبالية. ولمعرفته بطباعها جيداً فقد أيقن أن وراء هذا السكون الظاهري يختفي غيظ مكبوت، وشعر لذلك بأسف وفي لحظة مّا كان على وشك أن يتدخّل في الحديث، أن يقول شيئاً، ليس من أجل ضيوفه، بل من أجل زوجته، وليفهمها أن مظهرها الخارجي للأشياء هو مُضِلٌ غالباً. أمّا جوهرها فشيء مخالف تماماً. كان على وشك أن يصيح: أصغي إليّ إن الحقيقة شيء آخر مخالف! ولكن ضيفه سبقه، وبالمرح الذي لم يفارقه منذ مجيئه، ألقى بهذه الكلمات: عند البعض، تكون المرأة عبارة عن قطعة من أثاث البيت. يوجد أيضاً بعض الرجال الذين لا يكلّفون أنفسهم عناء مناقشة أمور عملهم وهمومهم مع زوجاتهم..

زمّ مارتان شفتيه. وفكر ثم قال: ليكن... وكان يسحق بقوة عقب سيكارته، التي لم يتمها، في صحن مزهرية صغيرة. وكان يُرى من الباب الزجاجي أن السماء استسلمت أخيراً للشفق، كان الارتعاش يتخلل أوراق الحور. وبدأت نسمة خفيفة تهبّ. وبدأ أصيل شهر حزيران يضطرب وكان هادئاً جاداً.

ـ على المرء أن يكاشف زوجته، الزوجة رفيقة حياة الزوج، ومن غير المرأة... لا أعرف ما أقوله لك، لقد استهلكنا كلّ موضوعات الحديث. هي تتكلم وأنا أقول لها: (نعم، نعم) ولكن ذهني يسبح في أمور أخرى.. هكذا قال له فاروق في ذلك اليوم في المشرب.

وأخيراً، أتت سيدة البيت بالقهوة، رفع (مارتان) رأسه وتأمل يدي زوجته اللتين تحملان الصينية، وشعر بموجة من الحنان تجتاحه فجأة. لقد سُرقت منه هذه الدقائق الثمينة التي انتظرها طويلاً، وكأن ذلك لم يكن كافياً، فقد كان بينهما سوء تفاهم أرعن، ولو كانا وحيدين الآن.

كانت يداها هناك تدانياه من أمامه، وكان يمسك فنجان قهوته بيد منقبضة.

ذلك الاندفاع الذي كان على وشك أن يتخلّى عنه، كان الآخر هو الذي عبّر عنه في الواقع. وأوشك مارتان أن يصيح بزفرة مقطوعة: يا لك من لصّ!.

لم تخف على (الزوجة) حركة الضيفين ولكنها ظلت واقفة، كأنها لم تكن قد لاحظت شيئاً.

وشعر مارتان أنه يقرأ على وجهيهما سخرية مخبوءة. وكأن نظره يقول: هل سيكلّفكما هذا شيئاً كثيراً؟.

وبعد دقائق، نهض الضيفان، وامتلأ الدهليز من جديد بضحكاتهما وصيحاتهما، وظلت هذه الصيحات على الدرج حيث بلغ الزوجان غاية الراحة.

ظل صاحبا البيت وقتاً مّا صامتين على عتبة الباب. ثم أغلقا الباب وظلاّ في الدهليز دون أن يجدا شيئاً يقولانه، وكأنهما قد استهلكا كل كلماتهما، أو أنهما وضعاها خارج نطاق الاستعمال، أو أنهما بحاجة إلى لغة جديدة للتفاهم. وكلّما طال وقت الصمت، صعب وتعثّر استئناف الحوار، وأصبح مهدّداً بأن ينقطع نهائياً.

وأخيراً انقضى أصيل شهر حزيران وانطفأ، وأضاءت مصابيح (النيون) في الطريق. ومن الخارج كانت تصل صيحات الأطفال الذين لا يزالون يلعبون، كما تصل صيحات أمهاتهم اللاتي يناديهنم.

اجتاز (مارتان) الممر وذهب لإضاءة النور في غرفة الجلوس. كان باب الشرفة نصف مفتوح، فدفعه ليفتحه تماماً. كان يحس بحاجة إلى أن يقول بعض الكلمات، ولكن ظِلُّ الضيفين اللذين ذهبا منذ قليل، كان يمنعه من الكلام. واقتربت (الزوجة) بهدوء.

وشعر مارتان فجأة بشيء من الرفض يستولي عليه. ووجد نفسه بحاجة لأن يقول لها: إن العلاقات البشرية لا تكون ذات قيمة إلاّ إذا كانت طبيعية. وأيد كلماته بالإشارات: لا تكون ذات معنى إلا إذا كانت مخلصة. قبل هذا اليوم بعشرة أيام... أحسّ مارتان فجأة برغبة لا تقاوم في أن يقصّ عليها كل ما كان يعرفه، ليس لدرجة أنه يريد أن يخفف من عنائها الذي لا ينتهي، ولا من أجل أن يشبع فضولها؛ بل وبكل بساطة ليفضي إليها كما يجدر بكلّ امرئ أن يصنع هذا مع أولئك الذين يحبهم، كما كان يتصرف دائماً معها. ولكنه تراجع ليس خوفاً من أن يُساء فهم ما يقول (إنها كانت تستطيع أن تفهم كل شيء من دون أن تضيع معنى المجاملة) ولكنه كان يخشى أن يكون ذلك مزعجاً لها أو لأصيل شهر حزيران الجميل. وماذا عسى أن يضيء ذلك علاقاته معها.

كان في علاقتهما دائماً حبٌ وتفاهم أكثر مما يمكن أن توضحه كل إشارات العالم، رفع رأسه وابتسم بغير تكلّف. وكانت زوجته جالسة قبالته مستاءة من تلك الزيارة غير المتوقعة، فوجدت ابتسامته غير مناسبة.

ونهضت فجأة، وجمعت فناجين القهوة وخرجت من الغرفة.

وفكرت: من الواضح أن مكاني هو هناك، أمام المجلى.

وبالرغم من أنها كانت تعرف جيداً أنها على خطأ، فإن قوة عمياء كانت تدفعها نحو النفور. وضعت فناجين القهوة على بلاطة المجلى وفتحت الصنبور بكل قوّته. ولم يفدها تدفق الماء سوى تنامي غضبها.

سمع مارتان الماء يجري، فنهض وذهب نحوها بخطوة قوية. ولكنه سمع قرعاً على الباب على صورة ضربات غير متوازنة، وعرف أنها قبضات الأولاد، فأمسى مرغماً على أن يذهب لفتح الباب.

وظهر الطفلان حقاً يغشيهما الغبار، و يتصبب منهما العرق. دخلا وهما يدفعان الكرة بقدميهما. وقد لعبا وقتاً طويلاً أكثر مما هو مسموح لهما في العادة، وهما يتوقّعان الآن أن ينالا التوبيخ المناسب. ولكنّ التأنيب لم يقع، ياللعجب!!، وشجعهما مظهر والديهما، وغمز الكبيرُ الأب بعينه كما يغمز الند نده وقال: لقد نسيت ماما أن تنادينا.

-هيّا اذهبا سريعاً إلى الحمّام، واغسلا يديكما لئلا تراكما أمكما على هذه الحال. قال ذلك بشعور الآباء عندما يفاجؤون ذات يوم برؤية أولادهم، قد كبروا وغدوا فتياناً. ولم يخف الطفلان فرحهما، ودخل مارتان المطبخ مع ملامح الابتسام على قسماته. وكانت رقبة زوجته ما تزال محنية فوق المجلى كما كان قد تركها في وقت سابق، وتدلت خصلة من شعرها الذي تحافظ على ضفره بعناية دائماً، و انزلقت من القلنسوة. واقترب منها بهدوء، وبحركة بطيئة مليئة بالحنان أعاد خصلة الشعر تحت القلنسوة. وقال لها:

_ هيّا دعي كل هذا العمل، ولنخرج لنستنشق قليلاً من الهواء. عندي أشياء كثيرة أريد أن أقولها لك، ولم نتمكن بعد من أن نجلس معاً دقيقة واحدة. وبحكم الغريزة، صدرت عنها إشارة تراجع، ولكن هذه الإشارة جرحت شعوره، وظلت يده

معلّقة. وشعرت هي بحماقة إشارتها. فقد كانت تنتظر هذه اللحظة بحرارة وشوق، والآن عندما سنحت هذه اللحظة، تصرفت حقّاً بعكس ما كان يلزم لها أن تفعله. وحكمت على نفسها بأن ما فعلته تجاهه، هو مما لا يمكن التساهل فيه. ولماذا؟

وكان مارتان قد ابتعد قليلاً وظل يرمقها مفكّراً. ورفعت رأسها ونظرت إليه بدورها. وشعرت أن بريق عينيه الحار، قد صبّ عليها كلّ حمولته من الانتظار، والحنان والتفهّم. وبالرغم من أن كل هذا لم ينقطع وقوعه في حياتهما، وكان يقع مثله أحياناً ولأسباب غير واضحة، لكن قلبيهما كانا يدفعان مثل هذه الهنات الخفيفة العابرة، والتي كانا يضحكان منها فيما بعد عندما يتحدثان عنها. والآن فإن نظراتها تلطّفت، وتندّت حدقتا عينيها كأنها لم تكن تنتظر سوى هذه اللحظة، لتغسل منها أثر الحقد أو المكابرة.

قالت: سأهيئ نفسي بسرعة، وبخطا خفيفة ذهبت لترتدي ثيابها. وكان صوتها يعلو فرحاً في الممشى وهي تقول للأولاد: هيّا اخرجوا من الحمام واعملوا واجباتكم المدرسية.

كان مارتان يفكر: "هل من الضروري أن يقدم المرء برهاناً على ما يشعر به، لتتفهمه زوجته التي يحبها.

كانت تقول في سرها: "لقد حلفت ألف مرة فيما بيني وبين نفسي ألاّ أقيم وزناً لأمور ليست هامّة وتافهة، وبالرغم من هذا فإني أنسى ولا أعرف ما أصنع. وفكّرت وهي تسرّح شعرها بسرعة أمام مرآتها: ولماذا هذا العجز عن بناء سعادتنا. وكانت طقطقات مشطها في شعرها الجاف كأنها تطرد بعيداً آخر أمارات الغضب.

وبالرغم من أنّ كليهما كانا يشعران بالتخفف من ألم خفي، وبأنهما تحررا من قوة رديئة. مع ذلك فإنهما كانا يعلمان أنه قد تأتي لحظات يكون فيها الإهمال من أحدهما أو من الآخر يقطع لوقت ما توازن حياتهما المشتركة. ولكنهما كانا يعلمان أيضاً أن تعلق أحدهما بالآخر هذا التعلق الشديد والمستمر هو الذي يثبت حبهما في هذه الحياة.

الكاديلاك الذهبيّة

(The Gold Cadillac)

ميلدريد د. تايلور

ترجمة: كنينة دياب

لمحة عن الكاتبة

ولدت ميلدريد د. تايلور (Mildred D. Taylor) أثناء الحرب العالميَة الثانية في جاكسون، المسيسبي، الولايات المتحدة الأمريكيَة. لكنّ والدها نقل العائلة إلى الشمال ليبعدها عن التمييز العنصريّ في جنوب أمريكا. قصصها للشباب مستوحاة من تاريخ أسرتها. نالت جائزة "نيوبيري" على روايتها "هزيم الرعد، اسمعْ صرختي".

الكاديلاك الذّهبيّة

كنّا أنا وأختي نلعب في الخارج فوق المرج الأخضر الأماميّ عندما تدرّجت سيّارة كاديلاك ذهبيّة اللّون، وترجّل أبي من خلف المقود. هرعنا إليه، امتلأت عيوننا بالدّهشة، سألت: "بابا، لمن هذه الكاديلاك؟"

وطالبت ويلما: "أين سيّارتنا الميركوري؟"

ابتسم أبي ابتسامة عريضة: "هيّا ناديا أمّكما وسأخبركما بكلّ شيء".

صحتُ: "أهي لنا؟ بابا هل هي لنا؟"

"استدعِ أمّكِ!" وضَحِك: "قولي لها أن تسرع!"

هرعنا أنا وويلما نلبّي، بينما خرج جارنا السّيد "بونديكستير" من داره ليرى، كلّ هذه الجلبة وهذه الكاديلاك. فتحنا باب المدخل بسرعة، وجرينا عبر الطّابق الأرضيّ ثمّ الرّدهة وبعد ذلك مباشرة اجتزنا البيت إلى المطبخ حيث كانت أمّي تطبخ. وكانت إحدى عمّاتي تساعدها.

"هيّا حبيبتي أمّي!" صرخنا معاً: "يقول أبي اخرجي الآن وشاهدي سيّارته الجديدة!"

"ماذا؟" قالت أمّي، وقد بدا على وجهها الاستغراب: "عمَّ تتكلمان؟"

"كاديلاك!" صحتُ أنا.

"قال أسرعي!" أردفت ويلما مؤازرة.

ثم انطلقنا ثانية أعلى السّلالم الخلفيّة إلى الطّابق الثّاني من البيت المزدوج. رحنا نركض في الصّالة وأخذنا نطرق جميع أبواب الشّقة. وقف أعمامي وزوجاتهم عند عتبات الأبواب. حسنٌ أنّه كان يوم السّبت صباحاً. كان الجميع في البيت: "صار لدينا كاديلاك! صار لدينا كاديلاك!" أذعنا الخبر بصوت متناغم. لقد قرّرنا أن تكون الكاديلاك لنا إذا كان أبي هو من يقودها ويحمل مفاتيحها: "هيّا لتشاهدوا!"

ثمّ تسابقنا عبر المساحات المكشوفة للشّمس في الطّابق الثّاني، إلى أسفل الدّرجات الأماميّة وخرجنا باتّجاه الكاديلاك. كان السّيد بونديكستير ما يزال هناك. وقد قدِمَ السّيد لوروي والسّيد كورتلاند من أسفل الشّارع أيضاً وعبّر الجميع عن إعجابهم بالكاديلاك، بينما كان أبي واقفاً باعتزاز بجوارها يشرح ميزاتها المختلفة.

سمعتُ أحد الرّجال يقول: "ماركة جديدة 1950 — كوب دو فيل!"

قال أبي: "من أرض المعرض مباشرةً! لم أستطعْ مقاومتها فحسب!"

صعدنا أنا وأختي إلى السّيارة ونظرنا خلسة في داخلها. كانت ذهبيّة كليّاً من الدّاخل، مقاعد جلديّة بلون ذهبيّ، وفرش سجّاد ذهبيّ، ولوحة قيادة ذهبيّة. إنها لا تشبه أيّة سيّارة امتلكناها سابقاً. بدت كسيّارة للقوم الأثرياء.

سألتُ: "بابا، هل نحن أثرياء؟" ضحك أبي.

"بابا، إنّها لنا أ ليست كذلك؟" سألتْ ويلما الّتي كانت تكبرني سنّاً وأكثر واقعيّة منّي. لم تكن لترغب في أن تمنح قلبها بسرعة لشيء ليس لها.

"أعجبتكِ؟"

"أوه، بابا، نعم".

نظر إلي: "ماذا عنكِ أنتِ، لويز؟"

"نعم سيّدي!"

ضحك أبي من جديد: "إذن أتوقّع أنّني لا أستطيع أن أخيّب أمل ابنتيّ، هل يجوز؟ حسناً إنّها لنا!"

حضنّا أبانا أنا وأختي بفرحتنا. جاء أعمامي من البيت وكذلك عمّاتي خرجن يحملنّ أطفالهنّ أيضاً. أحاط الجميع بالسّيارة وعبّروا عن إعجابهم. لم يصدّق أحد الأمر.

ثمّ خرجت أمّي.

وقف الجميع يبتسمون ابتسامات عريضة مبتعدين عن السّيارة حين اقتربتْ منها. لم يكن على وجهها أيّ ابتسام. انتظرناها جميعاً حتّى تتكلّم. حدّقت إلى السّيارة، ثمّ نظرت إلى أبي، بينما هو يقف فخوراً قدر استطاعته.

تكلّمتْ أخيراً: "أنتَ لم تَشترِ هذه السّيارة، هل فعلتَ، يا ولبيرت؟"

- "يجب الاعتراف أنّني فعلت. لم أستطع مقاومتها".

- "إنّما .... لكن ماذا عن سيّارتنا الميركوري؟ كانت مناسبة تماماً!"
- "أ لمْ تعجبْكِ الكاديلاك، عزيزتي؟"
- "لم يكن عمر الميركوري سنة حتّى!"

أومأ أبي برأسه: "وأنا متأكّد أنّ من اشتروها قد حصلوا لأنفسهم على سيّارة جيّدة. لكنّنا حصلنا لنا على واحدة أفضل. كفاك الآن عبوساً، حبيبتي، ودعينا نقوم بجولة في سيّارتنا ذات الماركة الجديدة — كاديلاك!"

هزّت أمّي رأسها: "لديّ طعام على الموقد". قالت ذلك واستدارت عائدة إلى البيت.

كان هناك صمت مربك، ثمّ قال أبي: "تعرفون عزيزتي لا تحبّ المفاجآت كثيراً. أعتقد أنّ هذه الكاديلاك هنا مبالغة كبيرة بالنّسبة لها. الأفضل أن أذهب وألطّف الأمور معها".

راقبه الجميع وهو يلحق بأمّي؛ لكنّه حين عاد كان بمفرده.

"حسناً، ماذا قالتْ؟" سأل أحد أعمامي.

هزّ أبي كتفيه وابتسم: "قالت إنّني اشتريت هذه السّيارة وحدي ويمكنني أن أقودها وحدي كذلك".

ضحك واحد آخر من أعمامي: "أوه .... آه! أظنّ أنّها أخبرتك بذلك".

قالت إحدى عمّاتي: "أوه، ستتراجع. ستكون أيّة امرأة فخورة بركوب سيّارة كهذه".

"هذا ما أعتمد عليه". قال أبي بينما التفّ إلى الجانب الآخر للسّيارة جهة الشّارع وفتح الباب: "حسناً! من سيركب؟!"

"نحن!" صحتُ أنا وويلما.

أعمامي الثّلاثة جميعاً وإحدى عمّاتي وهي وما تزال تحمل رضيعها، والسّيد بونديكستير ركبوا معنا، وانطلقنا للمرّة الأولى في جولة بالكاديلاك الذهبيّة. كان ركوباً

رائعاً. تنزّهنا في مدينة توليدو كلّها. مررنا قرب الكنيسة والمدرسة. وتنزّهنا بين أوتاوا هيلز حيث يقيم القوم الأغنياء، وعبر حديقة وولبريدج وحديقة الحيوانات، ثمّ على طول نهر مومي. لم يكن أيّ منّا قد اكتفى من السّيارة، لكن أبي أطلق السّيارة واستلم الطّريق وانطلقنا إلى ديروات. لدينا الكثير من الأقرباء هناك، كان الجميع مسرورين إلى أقصى حدّ بالكاديلاك. أخبر أبي أقرباءنا في ديروات أنّه كان في تنافر مع أمّي حول شراء الكاديلاك. وأخبرهم أعمامي أنّها لن تركب السّيارة. ظنّ جميع الأقرباء في ديروات أنّ هذا أمر مضحك لأنّ الجميع، بما فيهم أبي ضحكوا لهذا الأمر وقالوا إنّ أمّي سوف تتراجع.

كان المساء في أولّه عند رجوعنا إلى البيت، واستطعت أن أرى من ملامح وجه أمّي، أنّها لم تتراجع. كانت غاضبة الآن ليس لأمر السّيارة؛ ولكن لأنّنا ذهبنا وتأخّرنا. لم أفهم ذلك، لأنّ أبي قد اتّصل بها فور وصولنا إلى أقربائنا في ديروات ليخبرها أين نحن. لقد سمعتُه بنفسي. ولم أفهم لماذا لم تحبّ تلك الكاديلاك الرّائعة، واعتقدتُ أنّها كانت فظّة مع أبي بشكل مريع. في تلك اللّيلة بعد أن تأكّدتْ من وجودنا في أسرّتنا أنا وويلما، قلت لها ذلك أيضاً.

سألتني: "هل هذا من شأنكِ؟"

"حسناً ظننتُ أنك يجب أن تكوني لطيفة مع بابا فحسب. أعتقد أنّك يجب أن تركبي تلك السّيارة معه! سيسعده ذلك بالتّأكيد".

"أعتقد أنّه عليكِ أن تنامي". قالتْ ذلك وأطفأت النّور.

سمعتُها فيما بعد تتجادل مع أبي. قالتْ: "من المفترض أنّنا نوفّر المال من أجل بيت!"

قال أبي: "لدينا بيت الآن".

"لكنّك قلت إنّك تريد بيتاً في مناطق أفضل. أعتقد أنّ هذا ما قلناه معاً".

"لم أغيّر اهتمامي".

"حسناً إذن، لديك طريقة فعّالة غريبة في التّوفير من أجله، أخوتك يوفّرون من أجل بيوت خاصّة بهم، ولا تراهم يشترون سيّارات جديدة كلّ عام!"

"ما زلنا سنحصل على البيت، عزيزتي. هذا وعد!"

"لا، مع سيّارات كاديلاك جديدة، لا يمكننا ذلك!" قالت أمّي هذا، ثمّ بصوت مرتفع جداً تمنّت لنا جميعاً نوماً هانئاً، وكان هناك سكون وصمت.

اليوم التّالي كان يوم الأحد، وتصوّر الجميع أنّ أمّي بالتّأكيد ستلين وتركب الكاديلاك. فوق كلّ هذا فإنّ العائلة تذهب معاً دائماً إلى الكنيسة يوم الأحد. لكنّها لم تستسلم. وكان الأسوأ أنّها لم تصغِ لي ولويلما أيضاً لركوب السّيارة. أمسكت بيد كلٍ منّا، ومشت أمام الكاديلاك حيث وقف أبي ينتظرنا وتابعت باتّجاه الكنيسة، على بعد ثلاث بنايات. الآن غضبت منها كثيراً. كنت آمل أن أركب الكاديلاك الذهبيّة إلى الكنيسة وأجعل الجميع يشاهدون ذلك.

في معظم أيّام الآحاد وقت العصر في الصّيف نذهب عادة: أمّي وأبي، وأنا وويلما في جولة بالسّيارة. نقوم أحياناً بجولة في أنحاء المدينة فحسب، ونزور الأصحاب والأهل. وأحياناً أخرى نقوم برحلات قصيرة حول شيكاغو أو بويريا أو ديتروات لرؤية الأقرباء هناك، أو إلى كليفلاند حيث لنا أقرباء أيضاً، وبذلك يمكننا مشاهدة هنود كليفلاند وهم يمرحون.

وننضمّ في أحيان أخرى إلى عمّاتنا وأعمامنا ونقوم بجولة في قافلة إلى حديقة عامّة أو إلى الشّاطئ. في الحديقة أو على الشّاطئ كنّا أنا وويلما نجري ونلعب. وتجلس أمّي وعمّاتي يفرشن أدوات النّزهة، ويقوم أبي وأعمامي بمسح وتلميع سيّاراتهم.

لكن في عصر هذا الأحد رفضت أمّي أن تركب في أيّ مكان. قالت لي أنا وويلما إنه يمكننا الذهاب. وهكذا تركناها وحيدة في البيت الكبير الخالي. وانطلقت سيّارات العائلة تتقدّمها الكاديلاك الذهبيّة، باتّجاه الحديقة العامّة. لعبتُ فترة قصيرة واستمتعت بوقتي، إنّما بعد ذلك توقّفت عن اللّعب وجلستُ مع أبي. بدا لي أبي، رغم ضحكاته، حزيناً. أعتقد أنّه مثلي تماماً، قد افتقد لوجود أمّي.

في المساء أخذ أبي أمّي إلى العشاء في مطعم صغير عند الزّاوية. ذهبا سيراً على الأقدام. مكثنا أنا وويلما في البيت نطارد فراشات الحشرات في السّاحة الخلفيّة. كانت عمّاتي وكذلك أعمامي يجلسون في الشّرفة المطلّة على السّاحة، يتحادثون ويتضاحكون عمّا حدث في النّهار ويراقبوننا.

كانت أمسية صيفيّة رائقة، من النّوع الذي يمضي يوميّاً بشكل عاديّ ويكون متوقعاً. رائحة الفحم واللّحم المشوي الّتي يحملها الهواء من أعلى البناية، وأصوات الضّحك والموسيقا والأحاديث الآتية من ساحة إلى ساحة كانت كلّها مشاركات في الأمسية. انضمّ فوراً أحد أعمامي إلينا أنا وويلما في مطاردتنا للحشرات، وعندما عادت أمّي وأبي إلى البيت كنّا ما نزال نلعب. أمّي وأبي راقبانا فترة وجيزة، بينما كان الجميع يراقبونهما ليروا إذا كان أبي قد أخرج الكاديلاك، وإن كانت أمّي قد انسلت فيها بجانبه ليذهبا في جولة للتّنزّه. لكن بدا سريعاً أنّ العشاء لم يغيّر رأي أمّي. ما زالت ترفض ركوب الكاديلاك. لم أفهم اعتراضها عليها فحسب.

رغم أنّ أمّي لم تسرّ بالكاديلاك، فإنّ الجميع في الجوار بالتّأكيد قد فعلوا. وهذا يشكلّ عدداً قليلاً من القوم أيضاً، بما أنّنا كنّا نعيش في بناية مشغولة دائماً. في إحدى الزوايا كان هناك مخزن بقالة، ومحلّ تنظيف ومحطّة بترول. عبر الشّارع كان هناك محلّ تجميل وسوق سمك، وفي أسفل الشّارع كان هناك بار، ومخزن بقالية، ومسرح ديكسي، ومقهى، وصيدليّة.

كان هناك دائماً أناس يتواكبون من تلك المحلّات وإليها ولأنّ منزلنا تماماً في وسط البناية ما يعني أنّ الكلّ يمرّون ببيتنا وبالكاديلاك. يؤخذ النّاس بالكاديلاك وهم يمرّون، يلتفتون برؤوسهم وهم يطيلون النّظر إليها بينما يعبرون. ثمّ كان هناك أيضاً من هم غير متحفظّين يتوقّفون وينظرون بتمعّن قبل أن يتابعوا طريقهم. كنتُ أفخر وأنا أقول إنّ السّيارة لعائلتي. شعرت بأنّني مهمّة جداً، كان النّاس ينادونني وأنا أركض في الشّارع: "إيه، لويز! كيف هي تلك الكاديلاك، يا فتاة. ركوب رائع!؟" أخبرتُ أمّي كم كان الجميع معجبين بتلك السيّارة. لم تكن متأثّرة ولم تعلّقْ.

بما أنّ الجميع في البناية قد عرفوا ويعرفون أناساً آخرين، فقد عرف معظم القوم أنّ أمّي لن تركب الكاديلاك. ولهذا السّبب، تلقّى أبي الكثير من المداعبة المزوحة الطيبة من الرجال، حتّى إنّهم مازحوا أمّي حين قالت النّسوة، إن لم تركب أمّي السّيارة فربّما كانت هناك امرأة أخرى يمكن أن تركب! ضحك الجميع لهذا، وبدؤوا يراهنون عمّن سيستلم أوّلاً أمّي أو أبي. وبعد ذلك قال أبي إنّه سيذهب في السّيارة إلى الجنوب نحو ميسيسيبي لزيارة جدّي، وعندها توقّف الجميع عن الضّحك.

توقّف أعمامي وكذلك عمّاتي جميعاً.

"اسمعني ولبيرت"، قال أحد أعمامي: "إنّ ذلك خطر. إنّه كوضع بندقيّة محشوّة إلى رأسك".

قال أبي: "دفعت مالاً لا بأس به من أجل هذه السّيارة. وهذا يمنحني الحقّ أن أقودها أينما يروق لي، وإلى ميسيسيبي حتّى".

تجادل أعمامي معه وحاولوا أن يثنوه عن القيادة والتّجوال في السّيارة إلى الجنوب. وكذلك فعلت عمّاتي والجيران أيضاً، كالسّيد لوروي والسّيد كورتلاند والسّيد بونديكستير. قالوا إنّ ذلك خطر. خطر جداً، أن يتنزّه ويتجوّل رجل أسود في سيّارة باهظة الثّمن في ريف الجنوب.

قال السّيد بونديكستير: "لا يكره هؤلاء القوم أكثر من رؤية رجل زنجيّ شماليّ يأتي منحدراً في سيّارة فارهة. يرون لوحات رخصة أوهايو تلك، فيتصوّرون أنّك مغرور، تتباهى بسيّارتك الفخمة وتتعالى عليهم.

أصغيتُ، لكنّني لم أفهم لماذا لا يريدون أبي أن يقود السيارة جنوباً. إنّها سيّارته!

صاح عمّ آخر: "أصغِ إلى بونديكستير، ولبيرت! يمكننا أن نشنّ حرباً لنحرّر النّاس عبر البحار، لكنّنا لسنا أحراراً هنا! يا رجل هؤلاء القوم البيض في الجنوب سيعدمونك دون محاكمة فور رؤيتهم لك. أنت تدرك ذلك!"

نظرنا أنا وويلما كلّ منا إلى الأخرى. ولا واحدة منّا فهمت ما معنى "إعدام"، لكنّ الكلمة أثارت فينا قشعريرة. أمسكنا بأيدي بعضنا البعض.

كان أبي صامتاً. ثمّ قال : "كنت طوال حياتي مكترثاً لما يعتقده القوم البيض. حسناً ، لقد سئمت من ذلك. أشقى وأتعب من أجل كلّ ما أحصل عليه ، وأحصل عليه بنزاهة أيضاً. لديّ الآن هذه الكاديلاك ، لأنّني أحببتها ولأنّها تعني لي شيئاً ما ، بحيث ما من أحد مثلي من ميسيسيبي استطاع أن يذهب ويشتريها. إنّها سيارتي. دفعت ثمنها وأنا أقودها باتّجاه الجنوب".

أمّي الّتي لم تقلْ شيئاً أثناء ذلك كلّه ، وقفت الآن هناك. قالت : "إذن سنذهب أنا والفتاتان أيضاً".

"لا !" قال أبي.

نظرتْ أمّي إليه ، وانطلقت باتّجاه المطبخ.

هزّ أبي رأسه. بدا أنّه لا يريدنا أن نذهب.

نظر أعمامي إلى بعضهم ، ثمّ إلى أبي. قالوا : "أنت قرّرت ذلك ، إذن فسنذهب جميعنا ؛ بهذه الطّريقة يمكننا أن يحمي كلّ منا الآخر".

احتاج أبي للحظة ، ثمّ أومأ برأسه موافقاً.

وبعدها نهضت عمّاتي وانطلقن إلى مطابخهنّ أيضاً.

ظلّت عمّاتي وأمّي ، طوال اليوم التّالي ، منهمكات بطهي الطّعام. وكان البيت يعبق بالرّوائح اللّذيذة. قمنَ بتحمير الدّجاج ، وشَيّ أفخاذ اللّحم ، وأعددْن الكعك والحلويّات ، وفطائر البطاطا ، وخلطات سلطة البطاطا ، وملأن الأباريق بالماء والشّراب والقهوة. ثمّ قمنَ بتوضيب كلّ شيء في سلال رحلات ضخمة ، بالإضافة إلى الخبز والبيض المسلوق ، والبرتقال والتّفاح ، والأطباق والمناشف الصّغيرة ، والملاعق والشُّوَك والكؤوس. ووضعن هذه الأشياء كلّها في المقاعد الخلفيّة للسيّارات. كأنّنا نقوم بنزهة كبيرة عظيمة. وكنتُ أنا وويلما متحمّستَيْن إلى أقصى حدّ. لم نكنْ نطيق صبراً حتّى ننطلق.

ركبنا في الكاديلاك : أبي وأمّي ، ويلما وأنا. وركب أعمامي وعمّاتي وأولاد أعمامي في "الفورد" و"البويك" و"الشيفروليه" ، وتدرّجنا بقافلتنا متّجهين إلى الجنوب. بالرغم من أنّ أمّي قد ركبت أخيراً الكاديلاك ، فلم تُظهرْ أيّ إعجاب بها.

في الواقع لم تقلْ شيئاً حولها على الإطلاق. ما تزال مستاءة كما يبدو ، بحيث لا تزال تشعر الشّعور ذاته تجاه السّيارة. تساءلتُ لماذا تُصرّ أمّي على القيام بهذه الرّحلة مع أبي !

خلّفنا مدينة "توليدو" وراءنا وسرنا عبر "بولينغ غرين" انحداراً عبر ريف "أوهايو" ومزارعها ، وكذلك المدن الصّغيرة ، وعبر "دايتون" و"سينسيناتي" ومررنا فوق نهر أوهايو ودخلنا كنتاكي. في الجانب الآخر من النّهر أوقف أبي السّيارة ونظر إلى الخلف ، إلى ويلما وإليّ ، وقال : من الآن فصاعداً ، وأينما توقّفنا وحيثما يوجد أناس بيض في الأنحاء ، لا أريد أن أسمع أيّ منكما تنطق بكلمة ، ولا كلمة ! أنا وأمّكما ، سنتكفّل نحن بالكلام. مفهوم؟"

"نعم أبي" ، أنا وويلما قلنا معاً ، رغم أنّنا في الحقيقة لم نفهم لماذا !

أومأ أبي برأسه ، نظر إلى أمّي وانطلق بالسّيارة ثانيةً. تدرّجنا إلى الطريق "25" السّريع ، وبين تلال العشب الأخضر لـ"كنتاكي". وبدأنا مباشرة نرى اللاّفتات. لافتات تقول : "**البيض فقط ، لا يسمح للملونين**". بعد ساعات أخرى ، غادرنا ولاية العشب الأخضر وعبرنا إلى "تينيسي". هناك رأينا عدداً أكبر من اللاّفتات تقول : "**البيض فقط ، لا يسمح للملونين**". شاهدنا لافتات فوق صنابير ونوافير المياه وعلى نوافذ المطاعم. ورأيناها في دكاكين الأرصفة لبيع المرطّبات والمثلّجات ، وعلى محلاّت "الهامبرغر" الصّغيرة. رأيناها أمام واجهات الفنادق الكبيرة والصّغيرة الّتي على الطّريق ، ورأيناها على أبواب المراحيض ، ومحطّات تعبئة الوقود. لم تعجبْني تلك اللاّفتات ، شعرت وكأنّني في بلد أجنبيّ.

لم أستطعْ أن أفهم لماذا كانت تلك اللاّفتات هناك ، وسألت أبي ماذا تعني تلك اللافتات. قال إنّها تعني أنّنا لا نستطيع أن نشرب من صنابير مياه السّبيل. وهي تعني

أنّنا لا نستطيع التوقّف للنّوم في الفنادق الصّغيرة الّتي على الطّريق. وقال إنّها تعني أنّنا لا نستطيع التّوقّف لنأكل في المطاعم. نظرت إلى سلّة الرّحلات المتخمة الّتي كنت قد استمتعت بوجودها كثيراً. فهمت الآن لماذا أعدّتها أمّي وملأتها. فجأة لم تعد تلك الرّحلة عظيمة جداً.

أخيراً وصلنا إلى ممفيس. وصلنا هناك في وقت سيّء. كانت المواصلات مزدحمة جدّاً ما أدى إلى تفرّقنا عن بقيّة العائلة. حاولنا أن نجدهم لكن دون جدوى، وكان علينا المتابعة وحدنا.

وصلنا إلى حدود ولاية ميسيسيبي حيث سمعنا فوراً صافرة إنذار. برزت سيّارة شرطة خلفنا مباشرة. تمهّل أبي بالكاديلاك، ثمّ توقّف. خرج شرطيّان أبيضان من سيّارتهما. نظرا إلى الكاديلاك بعيون محملقة متفحّصة، ثمّ أمرا والدي كي ينزل من السّيارة.

سألاه: "لمن هذه السّيارة، يا ولد؟"

رأيت الغضب في عينيّ أبي. قال: "إنّها سيارتي". قال أحد الشّرطيّين: "أنت كاذب. أنت سرقت هذه السّيارة".

قال الشّرطي الآخر: "استدِرْ، ضع يديك على سطح السّيارة، وباعد بين ساقيك".

فعل أبي ما أُمر به. فتّشاه، ولم أفهم لماذا. لم أفهم لا لماذا سميّا أبي بالكاذب، ولا لماذا لم يصدّقاه أنّ تلك السّيارة هي ملكه. أردت أن أستفسر لكنّي تذكرت تحذير أبي بألاّ نقول أيّة كلمة، فالتزمتُ بذلك التحذير.

قالا لأبي أن يجلس في المقعد الخلفيّ لسيّارة الشّرطة. ونفّذ أبي ذلك. عاد أحد الشّرطيّين إلى السّيارة. وتسلّل الشّرطيّ الآخر خلف مقود سيّارتنا الكاديلاك.

انطلقت سيّارة الشّرطة، وتبعتها الكاديلاك. نظرنا أنا وويلما كلّ إلى الآخر ثمّ إلى أمّنا. لم نعرف بماذا نفكّر. كنّا خائفتين. تبعت الكاديلاك سيّارة الشّرطة إلى داخل بلدة

صغيرة، ثمّ توقفنا أمام مخفر شرطة. ترجّل الشّرطي من سيّارتنا الكاديلاك وأخذ المفاتيح. وسحب الشّرطي الآخر والدي داخل مخفر الشّرطة.

صرخنا أنا وويلما: "حبيبتي ماما! ماذا سيفعلون لبابا؟ هل سيؤذونه؟"

قالت أمّي: "سيكون بخير. سيكون بخير". لكن لم يظهر عليها أنّها متأكّدة من ذلك. وبدت مضطربة وقلقة.

انتظرنا. انتظرنا أكثر من ثلاث ساعات. أخيراً، خرج أبي من مخفر الشّرطة. كان لدينا الكثير من الأسئلة نطرحها عليه. قال إنّ الشّرطة قد ضبطته بمخالفة سرعة، فأوقفوه. لكن جاء القاضي بعد ذلك. دفع أبي الغرامة فأطلقوا سراحه.

شغّل الكاديلاك وراح يقود ببطء خارج المدينة وبشكل أقل من السرعة المحدّدة. حدّق إلينا النّاس الواقفون على السلالم، والجالسون في الشّرفات، وأمام المحلاّت والمخازن، بينما كنّا نمرّ أمامهم.

وأخيراً صرنا خارج البلدة. ظلّت سيّارة الشّرطة تتبعنا. بدأ يخيّم الظّلام. أخذ اللّيل يصبح أكثر سواداً، وفي النّهاية استدارت سيّارة الشّرطة وتركتنا.

سرنا بالسّيارة، وسرنا. لكنّ أبي صار متعباً في تلك الأثناء، ومزرعة جدّاي ما تزال بعيدة. قالَ أبي إنّه يحتاج لأن ينام قليلاً، وبما أنّ أمّي لا تستطيع قيادة سيّارة، انسحب أبي إلى أكمة من الأشجار على جانب الطّريق وتوقّف.

قالت أمّي: "سأظلّ أراقب".

قال أبي: "أيقظيني إنْ رأيتِ أحداً".

قالت أمّي: "استرح أنت فحسب".

وهكذا نام أبي. لكنّ هذا أقلقني أحتاج إلى وجوده صاحياً. كنت خائفةً من الظّلمة ومن الدّغل، ومن أيّ شيء يكمن هناك ربّما. كان أبي هو من يجعلنا بأمان، هو وكذلك أعمامي. لكن ها قد أخذت الشّرطة أبي منّا مرة اليوم، وأعمامي ضيّعونا.

قالت أمّي : "ناما ، صغيرتيّ ، ناما".

لكنّني كنت أخشى أن أنام إلاّ عندما يفيق أبي. كان عليّ أن أساعد أمّي في الحراسة. تصورّت أنّ واجبي أن أساعد في حمايتنا أيضاً في حال رجعت الشّرطة وحاولت أخذ أبي ثانيةً. كانت هناك في سلّة الرّحلات سكّين حادة طويلة ، فأمسكت بها جيداً ، أقبض عليها بيدي بشكل محكم. مستعدّة كي أهجم. جلست هناك في المقعد الخلفي من السّيارة وعيناي مفتوحتان حتّى آخرهما تبحثان في الظّلام خارج الكاديلاك. كانت ويلما أيضاً تحملق في الظّلام لفترة. لم أرغب بالنّوم ، لكنّني وجدت أنّني لم أستطع أن أقاوم وأبعد عن نفسي النّعاس الكريه ، وغلبني. نمتُ نوماً مضطّرباً. وعندما أفقت كان الفجر قد طلع وكان أبي يهزّني برفق. أفقت برعب ، وامتدّت يدي إلى الأعلى ، لكنّ السّكين لم تكن هناك. هناك بيد أمّي.

أخذ أبي بيدي. سألني : لماذا كنت تمسكين بالسّكين ، يا لويز؟"

نظرتُ إليه وإلى أمّي. قلت : "أنا – أنا كنت خائفة".

كان أبي يفكّر ويهتمّ بالآخرين. قال : "ما من داعٍ لأن تخافي الآن ، يا حلوة. بابا هنا ، وكذلك ماما ، يا غاليتي". وبعد نظرة سريعة إلى أمّي ، نزل من السّيارة ، مشى إلى الطّريق العام ، نظر إلى أحد الاتّجاهين ثمّ إلى الاتّجاه الآخر. عندما رجع إلى السّيارة ، أدار المحرّك ، واستدار بالكاديلاك شمالاً ، وليس جنوباً !

سألت أمّي : "ماذا تفعل؟"

قال أبي : "باتّجاه ممفيس. بيت ابن العمّ "هالتون" هناك. سنترك الكاديلاك ونأخذ سيّارته. قيادة هذه السّيارة أيّة مسافة أخرى جنوباً معك ومع الفتاتين في هذه السّيارة ، لا تستحقّ المجازفة فحسب".

وهذا ما فعلناه. بدلاً من القيادة ضمن "ميسيسيبي" في السّيارة الذّهبيّة الفخمة ، سرنا في شوارعها وطرقاتها العاديّة وطرقاتها السّريعة في سيّارة ابن العمّ "هالتون" القويّة. لكنّها ليست فخمة كتلك ، سرنا في شيفروليه عمرها أربع سنوات. عندما

وصلنا إلى مزرعة جدّاي، كان هناك أعمامي وعمّاتي وقد سبقونا. سعد الجميع برؤيتنا. كانوا قلقين. سألوا عن الكاديلاك. روى لهم أبي كلّ ما حدث، فهزّوا رؤوسهم وقالوا له إنّه قد قام بفعل ما هو صواب.

مكثنا في ميسيسيبي أسبوعاً. خلال ذلك الأسبوع كنت مراراً أرى أبي غارقاً في تفكير عميق، يخرج يتمشّى بمفرده عبر أرض العائلة. ورأيت أمّي تراقبه. ذات يوم ركضت خلف أبي، أمسكت بيده، وتمشّيت في الأرض معه. سألته جميع الأسئلة الّتي كانت تدور في فكري. سألتُه لماذا عامله رجال الشّرطة بتلك الطّريقة، ولماذا لا يريدنا النّاس أن نأكل بالمطاعم أو نشرب من صنابير المياه، أو ننام في الفنادق. أخبرتُه أنّني لم أستطع أن أفهم ذلك كلّه فحسب.

نظر أبي إليّ وقال إنّ ذلك كلّه كان أمراً من الصّعب فهمه، هو ذاته حقيقة لا يفهمه. وقال إنّ ذلك كلّه يتعلّق بحقيقة أنّ النّاس السّود كانوا سابقاً مجبرين أن يكونوا عبيداً. وأنّ لذلك علاقة بأنّ بشرتنا ملوّنة. وقال إنّ لذلك علاقة بالغباء والجهل. وقال إنّ ذلك يتعلّق بالتّشريع والقانون الّذي يقول إنّنا يجب أن نعامل بهذه الطّريقة هنا في الجنوب. ولهذا الشّأن، أضاف؛ أيّ مكان آخر في هذه الولايات المتّحدة حيث يتواجد قوم يؤمنون بالأمر ذاته هم قوم كثيرون هنا في الجنوب. لكنّه قال أيضاً: "آمل ذات يوم بالرّغم من أنّنا نقود سيّارتنا على ذلك الطّريق الطّويل إلى هنا وهناك، ألاّ توجد أيّ من هذه اللاّفتات. وآمل ذات يوم ألاّ توقفنا الشّرطة بسبب لون بشرتنا فقط وأن نركب في سيّارة كاديلاك ذهبيّة بلوحات شماليّة".

عندما انتهى الأسبوع، ودّعنا جدّينا والعائلة جميعاً في الميسيسيبي واتّجهنا في قافلة عائدين إلى ممفيس. في ممفيس أعدنا سيّارة ابن العمّ هالتون، واستعدنا سيّارتنا الكاديلاك.

لدى وصولنا إلى البيت وضع أبي الكاديلاك في المرآب ولم يعد لقيادتها. ولم أسمع أمّي تقول أيّ شيء آخر حول الكاديلاك. ولم أسمع أيضاً أبي يتحدّث عنها.

بعد مرور أيّام عدّة، في عصر يوم سبت مشرق، بينما كانت ويلما معي نلعب في السّاحة الخلفيّة، رأيت أبي يدخل المرآب. فتح درفتيّ باب المرآب على مصراعيهما، وبذلك دخلت خيوط أشعّة الشّمس، وأخذت تعكس أشعّتها على الكاديلاك. رأيت أمّي عند نافذة المطبخ تحدّق إلى الخارج عبر السّاحة، إلى أبي. ولمدّة طويلة، وقفت هناك تراقب أبي وهو يمسح ويلمّع السّيارة. ثمّ خرجتْ وعبرتْ السّاحة إلى المرآب، وسمعتها تقول لأبي: "ولبيرت، احتفظ بالسّيارة".

نظر إليها، وكأنّه لم يسمع. "احتفظ بها"، كرّرت عبارتها والتفتت تسير راجعة إلى البيت.

راقبها أبي حتّى أُطبق الباب الخلفيّ وراءها. ثمّ تابع تلميع السّيارة، وبدأ من فوره يغنّي. بعد ساعة أخرى دخل السّيارة وقادها بعيداً. في تلك الأمسية عندما رجع، كان قادماً سيراً على القدمين. ولم تظهر الكاديلاك.

طلبت أن أعرف، وكذلك ويلما: "بابا، أين سيّارتنا الكاديلاك الجديدة؟"

ابتسم ووضع يده على رأسي. قال حين دخلت أمّي الغرفة: "بعتها".

سألتُه: "كيف ذلك؟ نحن الآن فقراء؟"

"لا، يا حلوتي. لدينا الآن مال أكثر من أجل بيتنا الجديد، ونحن مجتمعين كلنا. وأظنّ أنّ ذلك يجعلنا تقريباً قوم من أغنى الأغنياء في العالم".

ابتسم لأمّي وابتسمت هي أيضاً، واقتربت لتكون بين ذراعيه.

بعد ذلك صرنا نتجوّل بسيّارة قديمة من موديل 1930، سيّارة فورد امتلكها أبي. قال إنّه قد قدّم طلبيّة لسيّارة ميركوري أخرى خاصّة بنا من المصنع مباشرة، هذه المرّة بموافقة أمّي. بالرّغم من ذلك فقد اعتبر أغلب القوم المقيمين في المبنى أنّنا نمرّ بظروف ماديّة صعبة بعد كلّ ذاك البريق والمظهر المتباهي في الأوقات الطّيبة. وحتّى أنّ بعضهم الآخر ضحك علينا عندما كانت سيّارة الفورد تضجّ وتجلجل وهي تجول في المدينة.

عليّ الاعتراف في البداية أنّني كنت محرجة من الرّكوب والتجوّل في سيّارة الفورد القديمة تلك بعد الكاديلاك الفاخرة. لكنّ أبي قال لي أن أرفع رأسي عالياً. أنا وعائلتي نعرف الحقيقة. بقدر ما كانت الكاديلاك رائعة، كما قال، قد فرّقت بيننا لفترة ما. الآن، بقدر ما هذه الفورد القديمة مهلهلة ومسبّبة للضّجيج، فإنّنا نركبها مجتمعين معاً وعدنا عائلة من جديد. لذلك رفعت رأسي باعتزاز.

إنّما ما زلت، بين حين وآخر أفكّر بتلك الكاديلاك. ظلّت لدينا السّيارة ما يزيد على الشّهر بقليل، لكن لا يمكنني فوراً نسيان فخامتها ومدى شعوري وأنا أتجوّل داخلها. ولا يمكنني أيضاً أن أنسى الرّحلة الّتي ذهبنا فيها إلى الجنوب. ولا يمكنني فوراً أن أنسى اللاّفتات، أو رجال الشّرطة، أو خوفي.

سأظلّ أذكر تلك الرّحلة والكاديلاك الذّهبيّة طوال حياتي!

أخبار ثقافية ومتابعات

قاديشا

نبض فلسفة التصوف السورية..

هدى أنتيبا

على تخوم السهول الخضراء الواقعة شماليّ لبنان تفترش بلدة قاديشا تلك البقاع إلى جانب تسلقها مرتفعات لعبت دوراً بارزاً على طريق الحرير... ولأنها أهم المراكز الثقافية أيام المماليك والعثمانيين أدرجتها اليونسكو في قائمتها للحفاظ على التراث الإنساني من خطر الاندثار... لينشر مؤخراً "اسكندر نجار" المسؤول عن "لوريان الأدبي" الملحق الصادر باللغة الفرنسية في بيروت روايةً تاريخيةً تتناول إشعاع قاديشا خلال القرون الماضية... و"نجار" أديب وصحفي لبناني يكتب السير الذاتية لأعلام لبنانيين وسوريين إلى جانب الرواية التاريخية، وذلك بلغة موليير.. تأتي روايته الجديدة: "قاديشا" لتسلط الأضواء على الحياة الفكرية الصوفية لأديرة ومناسك وكنائس تلك الحاضرة العربية التي تمتد فوق 35كم2 والتي نشطت في طباعة ونشر الإبداعات الأدبية والفلسفية في ظل احتلال عثماني لسورية الطبيعية استمر أكثر من 400 سنة... ففي سهل قاديشا المقدس، كما وصفته اليونسكو، الذي تظلله أشجار أرز من جهة وصوامع النساك المسيحيين المحفورة في صخور المرتفعات المجاورة للمكان من جهة أخرى... توقف "لامارتين" مطولاً وقد أخذته الدهشة والإعجاب علماً أنه عرّاب الشعر الرومانسي في فرنسا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر ليصف تلك الحاضرة السورية في كتابه: "رحلة إلى الشرق.." تدور أحداث رواية "قاديشا" حين ينطلق مصرفي

بيروتي برفقة صحفية فرنسية إلى تلك البقاع، ليكتشف القارئ أن أول مطبعة دخلت بشكل غير مشروع إلى بلاد الشام حطت في تلك الحاضرة على غرار مطبعة حلب التي سبقتها في طباعة ونشر المؤلفات الفلسفية والدينية مع وصول نابليون إلى مصر.. انتقلت تلك المطبعة على ظهور البغال في غفلة من الرقابة العثمانية المشددة لتسطر الصحيفة ريبورتاجاً خاصاً بنساك "قاديشا" الذين أنقذوا التراث السوري اللبناني (كما أطلق عليه "اسكندر نجار") من خطر التتريك.... إذ استطاع هؤلاء الرهبان إخفاء الروائع، التي أعادوا طباعتها، في الجبال المجاورة بعيداً عن أعين المحتل العثماني.. ففي مغاور أديرة قاديشا قاوم أحد البطاركة الموارنة المماليك مع غزو العثمانيين لشمال لبنان... ليصل هذا الريبورتاج الروائي إلى أيام الأديب الشاعر جبران خليل جبران صاحب "الأجنحة المتكسرة" و"النبي" ابن قاديشا البار؛ وقد دُفع للهجرة إلى الولايات المتحدة، قبل أن يعود ليدفن في دير مارسركيس المجاور للمكان.. نشرت رواية "قاديشا" دار "بلون" الباريسية أواخر كانون الأول 2011 باللغة الفرنسية......

ماذا في جعبة مذكرات "كاسترو"؟!

جاء صدور الجزء الأول من مذكرات الزعيم الكوبي "فيديل كاسترو" تحت عنوان "دروب النصر"، ليكشف أسرار المعركة الحاسمة التي شنها هذا المناضل مع حفنة من رفاقه في السلاح ضد قوات الديكتاتور "باتيستا" فبين 25 أيار و6 آب من عام 1958 استطاعت مجموعة "كاسترو" المؤلفة من /300/ فلاح فقير إلحاق هزيمة بأنصار "باتيستا" في جبال جنوب غرب جزيرة كوبا... ولم يعمل ميزان القوى لصالح الزعيم الكوبي في بداية الأمر، حتى سجلت مجموعة الثلاثمائة النصرَ تلو النصر في القرى الجبلية خلال أقل من 75 يوماً...

تسرد "دروب النصر" كيفية محاصرة عشرة آلاف جندي من قوات "باتيستا" لجماعة "كاسترو" على امتداد 700 صفحة ونيف، وردود الفعل التي أثارها كل هجوم

شـنته في "لاس فـيغاس دو جيـباكوا" "ولاس ميرسـيديس"، وليتعـرف قـارئ تلـك المذكـرات علـى ذاكـرة "كاسـترو" الخارجـة عـن المألـوف.. وقـد رافقـت كـل هجـوم استراتيجية تـنم عـن معـرفة عميقة بأرض المعركة.. وكـان القائـد "فـيديل" يحصي على جنوده عـدد الطلقـات الـتي في جعبتهم قبل الهجـوم وبعـده... وتكـاد تـشكل الـصور الشخصية والخرائط المرفقة والرسائل البريدية ثروة المذكرات ـ الوثيقة لما لها من وقع على المؤرخين، ولأنها تُكشف لأول مرة في تاريخ كوبا الحديثة... وتعتبر معركة "ثير موبيل" (التي جرت في العام 480 ق.م) ـ وضحت خلالها مجموعاتٌ كبيرة من المحاربين الأسـبرطيين بأنفسها لإنقـاذ اليونان ــ المرجع الأول للـرئيس "كاسـترو" خـلال تلـك المرحلة... ويظهر في تلك المذكرات الجوع والأرق والأمراض التي راحت مجتمعةً تفتك بالزعيم ورفاقه.. ويقف "تشي غيفارا" إلى جانب "كاسترو" وراؤول" شقيق هذا الأخير قبل وبعد الانتصار النهائي على الديكتاتور "باتيستا" مطلع العام 1959... وتنتظر دور النشر بفارغ الصبر تسليمها الجزء الثاني من "مذكرات فيديل كاسترو" المتوقع صدورها العام القادم....

بمحض الصدفة...

اللصوصية والنصب والاحتيال الإلكتروني... أبطال عدة روايات معاصرة.. على غرار رواية "آداوبي تريشيانوآباني" التي تنتمي لجيل الأدباء الشباب في نيجيريا (35 عاماً)، وتسير على خُطا "شينوا آشيبي" "وول سونيكا" وهي من أشهر أدباء نيجيريا اليوم على صعيد كتابة الرواية... صدر للأديبة "نواباني" مؤخراً رواية عنوانها: "لم آت إليك بمحض الصدفة" باللغة الإنكليزية، وتسلط الضوء فيها على عمليات احتيال مبتكرة تستخدم البريد الإلكتروني للإيقاع بضحاياها وابتزازهم.. فالبطل "كينغسلي" مهندس نيجيري في البتروكيمياء يعجز عن إطعام أسرته لأنه عاطل عن العمل... لذلك يستجيب لنصيحة قريب له يدعى "كاش دادي" أصبح ثرياً بأساليب ملتوية فيقدم على ابتزاز "الموغو" (أي الغرباء بإحدى اللغات المحكية في نيجيريا) عن طريق الرسائل

الإلكترونية... فيرسل عشرات منها إلى عناوين عثر عليها في دليل الإنترنيت تبدأ كما يلي: "صديقي العزيز أنا لم آت إليك بمحض الصدفة... فنحن نبحث عن رجل أعمال أجنبي يتمتع بالثقة، وذلك ليسهم في تنمية مشاريع مؤسستنا الصناعية الناشئة هنا. وقد أعطتني غرفة التجارة والصناعة في نيجيريا عنوانك كي نتمكن من التواصل؛ لذلك أرجو أن تزودنا برقم حسابك المصرفي كي نشركك في رأسمالنا"... سرعان ما ازدحم البريد الإلكتروني لحفنة من "الموغو" برسائل من هذا النوع كما ورد في رواية "نواباني" خلال مساعي "كينغسلي" للانتقام من هؤلاء البيض الذين يمثلون بنظره سنوات من القهر والعبودية والاسترقاق لبني جلدته... ألا يقف الاستعمار البريطاني وراء المصائب والنكبات التي لا تزال نيجيريا تعاني منها حتى اليوم؟ تتجه تلك الرسائل في "لم آت إليك بمحض الصدفة" إلى شخصيات تحمل أسماء ذات رموزية مبطنة: "رامسفيلد"... "أولبرايت"... "غوندوليزا"... لتأخذ الرواية أبعاداً سياسية بعد أن ضرب أبطالها عرض الحائط بالقانون النيجيري، وبخاصة: المادة رقم 419 المتعلقة بالتهريب والنصب الرائجتين في نيجيريا خلال العقدين الماضيين. ويعاقب هذا القانون كل من يلجأ إلى التزوير والاحتيال بأشد وأقصى العقوبات... وقد فازت رواية "لم آت إليك بمحض الصدفة" بجائزة "أدباء الكومنولت" العام الماضي؛ بعد أن حصدت "أداوبي نواباتي" جوائز أدبية عدة منذ بلوغها سن 13 عاماً وذلك إثر نشرها قصة قصيرة تُوجت كأهم ما كتبته الناشئة النيجيرية قبل ربع قرن من الآن....

عام آراغون...

انطلق في التاسع من شباط 2012 ما يسمى "بعام آراغون"، وذلك بمناسبة الاحتفال بوفاة الشاعر الفرنسي التقدمي المعروف قبل ثلاثين سنة من الآن... وكان رحيل "لوي آراغون" يوم 24 كانون الأول من عام 1982.... ويسهم الحزب الشيوعي الفرنسي – "وآراغون" أحد أبرز وجوهه الراحلين – في هذه المناسبة بمجموعة من التظاهرات الثقافية تسلط الأضواء على نشاطات هذا الأديب الحزبية والروائية والشعرية والصحفية... ويشهد العام الحالي سلسلة من الفعاليات الأدبية التي تتناول مسيرة وأعمال "لوي آراغون".. وانطلقت تلك النشاطات بمحاضرات حول شاعر المقاومة الفرنسية شارك فيها كل من "فيرونيك بيستل" و"ماغالي هيربنفر" "وبرناردفاسور".. إلى جانب عرض الخلفية التاريخية لسيرته الذاتية بما تشمله من صراعات فكرية وسياسية وعسكرية هزّت القرن العشرين... "وآراغون" من مواليد 1897.. أسس مع "أندريه بروتون" مجلة "الأدب" عام 1919؛ تأثر بالدادائية والسريالية قبل أن يعتنق الأدب البروليتاري ويلتزم بالشيوعية "لينشر أعمالاً حول تلك المحطات من حياته الأدبية، وقبل أن يكتب: "من أجل واقعية اشتراكية" عام 1935 – انخرط خلال الحرب العالمية الثانية إلى جانب المقاومة ضد النازية ليصبح شاعر الوطن مع إلباسه الوطن ثوب زوجته "إيلزا تريولي" في: "أغاني إلى إيلزا" و"عيون إيلزا" 1942 ليغدو "آراغون" عرّاب الشعر المقاوم.. لكنه لم يتوقف عن الإعلان في رواياته وقصائده أنه "لا يوجد حب يجلب السعادة" في هذه الحياة... لتأتي روايته "العالم الحقيقي" مسحاً "تاريخياً" لأوروبا من عام 1889 وحتى حرب 1940 من خلال شخصيات عاشت أحداثاً هزت القارة العجوز خلال تلك المرحلة.....

هل تلك هي مذكرات القرن العشرين؟!

تتمحور أعمال المؤرخ والأستاذ السابق في جامعتي: "أوكسفورد" و"السوربون": "فرانسوا كير سودي" حول تشريح وتحليل شخصيات صنعت القرن العشرين على غرار "هتلر" و"غورينغ" (مارشال وقائد الطيران النازي الذي رشح لخلافة "هتلر") و"روزفلت" و"تشرشل" و"ديغول" و.... أشرف مؤخراً على إصدار "مذكرات حرب" تتناول ما كتبه "تشرشل" حول الحرب العالمية الثانية، إلى جانب نشره كتاب "العالم كما رآه تشرشل" وقد صدر مطلع هذا العام عن دار "تالنديه".. يسلط "فرانسوا" فيه الأضواء على كيفية حصول "وينستون" على جائزة "نوبل" في الآداب عام 1953 لأعماله وكتاباته ذات الطابع التاريخي... وفي كتاب "العالم كما رآه تشرشل" يقارن هذا الأخير بين السياسة والحرب قائلاً: "إن السياسة شديدة الإثارة كالحرب لكنها أكثر خطورة من تلك الأخيرة.... أما مبادئه السياسية فيلخصها بعبارة: "يستطيع أي سياسي قلب سترته لكن يجب أن يتمتع بموهبة فائقة لإعادتها إلى ما كانت عليه... ثم يجد أن "الديمقراطية أسوأ أنواع الأنظمة إذا ما تم استثناء الأنظمة الأخرى..." وبالنسبة للحروب يرى "تشرشل" أنها الشاغل الطبيعي للإنسان عبر العصور"... ويعتبر أكبر فشل سجله في حياته عندما عجز عن وضع حدٍ للحرب الباردة (المستمرة حتى يومنا هذا).. أما الحقيقة فهي ثمينة وغالية خلال فترة الحرب لدرجة أنه من الضروري بناء سور من الأكاذيب حولها لحمايتها"... لكن لماذا فاز "تشرشل" بجائزة نوبل في الآداب عام 1953 ؟؟! هل لأنه من المناصرين للطروحات الصهيونية منذ مطلع القرن العشرين؟ ربما للاثنين معاً.. ألم يظهر تعاطفه مع الحركة الصهيونية العالمية منذ مطلع شبابه عندما عمل كمراسل حربي "للمورنينغ بوست" في كل من مصر والسودان وجنوب أفريقية؟ ولد تشرشل عام 1874 في أوكسفورد وأصبح نائباً ثم شغل مناصب وزارية عدة قبل أن يصبح رئيس حكومة لندن بين الأعوام 1940 و1945 وبين 1951 و1955.. خاض "تشرشل" غمار الرواية التاريخية منذ عام 1900 حين نشر "سافرولا.. فالسيرة الذاتية:

"لورد راندولف" 1906..... "ومغامراتي أيام الشباب" 1930 وكتب دراسات تاريخية: كما في "الأزمة العالمية" (أربعة أجزاء ونشرت بين 1923 و1929 "والجبهة الشرقية" 1936 "وكبار المعاصرين" 1937... كذلك صدرت مذكراته في 6 أجزاء تحت عنوان "اقتراب العاصفة" 1948 "والحرب المثيرة" 1948 "وانعطاف القدر" 1951.. "والنصر أو المأساة" لعام 1954 "وعمالقة التاريخ" 1956... ليطلق عليه لقب معلم القول المأثور والأمثولة البريطانية....

يوميات "أواكساكا"...

"بيتر كوبر" من أشهر كتاب الفن التاسع في نيويورك، إلى جانب تمتع رسومه بإقبال شديد في الصحافة الأمريكية المكتوبة.... نشر قبل أيام رواية عنوانها: "يوميات أواكساكا" عن دار "راكام".. تسرد أحداث هذه الرواية عامين من حياة "بيتر" عاش خلالها في المكسيك حيث تقع "أواكساكا" عاصمة ولاية تحمل الاسم المذكور.. ففي العام 2006 وصل "كوبر" مع زوجته وأطفاله إلى تلك المدينة الواقعة جنوبي المكسيك هرباً من الاضطرابات التي اجتاحت الشارع الأمريكي إثر إعادة انتخاب "جورج بوش الابن" لولاية ثانية.. لكن سرعان ما اندلعت إضرابات المعلمين في "أواكساكا" لتعمل على شل المدينة التي دخلت حالة حرب شوارع غير مسبوقة.. تسلط "يوميات أواكساكا" الأضواء على ارتفاع حدة العنف في تلك المدينة الهادئة تؤججها أعمال شغب وجرائم منظمة تقف وراءها الاستخبارات الأمريكية المعنية بزعزعة جارتها المكسيك بالسبل كافة... لتصف تلك اليوميات المتاريس التي راحت تنتشر في الأحياء والأزقة حيث عصابات المافيا تنشط في بيع الأسلحة والمخدرات والقتل المأجور.. ليكتشف القارئ كيف يعمل التضليل الإعلامي المغرض على ضرب وحدة الصف المكسيكي إلى جانب غسل أدمغة المتعاطفين مع الشعب المكسيكي في وسائل الإعلام الأمريكي وإخفاء حقيقة ما يجري في "أواكساكا"... وتعتبر رواية "بيتر كوبر" قصة حب

هذا الفنان لمدينة وقعت ضحية إحدى المؤامرات الأمريكية التي تحاك لتدمير المناطق الغنية بالثروات وجعلها عرضة لنهب اللصوص والمافيات المرتبطة بالاحتكارات واللوبيات الإمبريالية.. ورغم عودة "بيتر كوبر" إلى الولايات المتحدة عام 2008 إلا أن يوميات روايته لم تنته إلا مطلع 2011 ليعمد إلى نشرها أواخر العام المذكور ولتحقق أعلى نسب مبيعات في بلاده منذئذٍ....

هل كتب "شكسبير" أعماله أم..؟!

لا يزال الغموض يكتنف المسرحيات المدعوة بالشكسبيرية بعد أن تدفقت عشرات الأعمال التاريخية والنقدية التي تعيد تلك المؤلفات لشخصيات عدة أمثال: الفيلسوف "فرانسيس بيكون".. الكونت "إدوارد فيري أوكسفورد".. "كريستوفر مارلو" الدراما تورجي الإيليزابيتي.. ومن أشد المتحمسين لتلك النظرية اليوم هناك الأكاديمي "جيمس شابيرو" في أحدث أعماله: "تفنيد ويل: مَنْ كَتَبَ شكسبير" (ويل تصغير وليام)؟! ونظيره "ويليام ليهي" المتخصص بالمسرح الإيليزابيتي.. ويشرف "ليهي" على أول برنامج من نوعه يمنح شهادة الماجيستير لدراسة الأبوة الأدبية لأعمال شكسبير في جامعة "برونيل" اللندية. كذلك الأمر بالنسبة لوكيل "تراست شكسبير ستراتفورد إيفون" (القرية التي ولد فيها المسرحي الكبير) ويدعى "ستانلي ويلز". وقد نشرت دارهُ أعمال "ويليام شكسبير" الكاملة. ويرى "ويلز" أن هناك 77 شخصية تدعّي إسهامها في كتابة روائع المسرح البريطاني تلك... ويرجح المشككون بأبوة "شكسبير" لأعماله بدءاً بكل من "فرويد" "ومارك توين" و"هنري جيمس" وأرسون ويلز" أن يكون الكونت "أوكسفورد" الأوفر حظاً بين هؤلاء المرشحين للقيام بدور "شكسبير"، وهو ما تناوله الفيلم الحدث: "مجهول المصدر" الذي حط مطلع هذا العام في صالات العرض السينمائي العالمية... ويسقط موضوعه الطروح التي تتردد في الأوساط الأدبية والجامعية شرقاً وغرباً حول صحة نسبة الشكسبيريات لذاك المدعو "ويليام شكسبير"... فكيف لنجل بائع أميّ هو والد شكسبير ـ تعلم القراءة والكتابة في مدرسة قريته أن يكتب

مسرحية "عطيل"؟ ولماذا لم يوقّع "شكسبير" بيده على أية رسالة أو مخطوطة أو مذكرات أو يوميات تدل على عبقريته المسرحية تلك؟ وكيف يمكن لهذا الدراما تورجي البريطاني وصف مدن: "فيرونا" و"بادو" و"سييني" و"مانتو" و"فلورانسا" من دون أن يزور إيطاليا ولو مرة في حياته؟ ويكاد يجمع عشرات النقاد في أنحاء العالم بدءاً بالبريطانيين على أن شكسبير لم يكتب الروائع التي تحمل اسمه... ويرى هؤلاء على غرار "ريتشارد والين"، وهو أستاذ جامعي ونظيره الأديب الصحفي "أنطوني أوليفر سكوت" صاحب دراسة مفصلة عنوانها: "شكسبير لا يعني شيئاً" نشرت أواخر 2011 تناولتها الهيرالد تريبيون ـ أننا لا نعرف الكثير عن هذا الدراما تورجي المزعوم سوى أنه قام بأداء عدة أدوار مع فرقة مسرحية لندنية ليس إلا، وأنه لم يترك أية مخطوطة أو أي كتاب أو مجموعة شعرية له لا بل يرجح هؤلاء أن حياة "كونت أوكسفورد" شبيهة "بالملك لير" وأن مظهره الخارجي أقرب إلى الرماح التي تهتز (ألا يترجم هذا الوصف كلمة "شيكس سبيرز)... أم يعمد هذا النبيل ـ وكان عشيق الملكة إيليزابيت الأولى ـ إلى تصفية حساباته السياسية مستخدماً هذا المدعو "ويليام شكسبير" الممثل كاسم مستعار لهذه الغاية؟ ألم يقدم "ستيفن غرينبلاط" أشهر الاختصاصيين بأعمال شكسبير في الولايات المتحدة اليوم ـ الدليل القاطع في كتابه: "ويل في العالم" عن دار "نورتون" اللندنية على أن "تاجر البندقية" هي الجواب المضاد لمناهضة السامية، وعبرت عنها مسرحية "كريستوف مارلو": يهودي مالطا. وكانت مناهضة السامية معروفة في العصر الإيليزيابيتي؟!....

هذا مع العلم أن المسرح أيام "شكسبير" اعتبر مركز المجون والخلاعة، ترتاده فئات شعبية ليس إلاّ، رغم أن مسرحياته شعرية بالدرجة الأولى، وتتكلم عن طبقة النبلاء في بريطانيا ودسائسها التي لا تنتهي....

خشب الرجال

تلامس رواية "فابريس لوا" وعنوانها "خشب الرجال" زمن الحروب التي نعيشها الآن، إلى جانب ملامستها للشقاء الإنساني وأمراض المجتمعات الغربية من عبثٍ إلى شيزوفرينيا... نشرت "خشب الرجال" باللغة الفرنسية دار "ياغو" مطلع العام الجاري... وتجري أحداثها بين أفريقية وأوروبا لتصور جنون الغرب واستنساخاته في القارة السمراء.. ويحمل العنوان أكثر من معنى.. فالروائي الذي مارس حرفة النجارة يعشق الخشب ويعتبره من أنبل المواد الصالحة لاستخدامات الإنسان؛ أما المعنى الآخر فيشير إلى مقاومة الأخشاب، رمز قدرة الرجال على الاحتفاظ بكرامتهم في عالم يغوص في مستنقع البربرية... تنتقل حبكة الرواية بين باريس وباموكو (في مالي) بين عالمين وحضارتين.. فهاهو بطل "خشب الرجال" ويدعى "إيفان" يعمل مدرساً في ضواحي باريس قبل أن يهرب من هذه المهنة إلى النجارة التي تستهويه أكثر.. لكنه يكتشف بسرعة أن النجارة أصبحت تخضع لقوانين تجارية بحتة.. ولشروط عمل ظالمة... ففي الورشة التي يعمل فيها "إيفان" هناك رب عمل مستبد ورئيس مباشر أكثر ظلماً.. هذا في فرنسا.. لذلك يتجه إلى مالي للعمل في ورشة بناء جسر معلق فوق نهر النيجر ويصبح صديق العاملين فيها من عمال صينيين ونيجيريين.. ليكتشف القارئ صبر العمال الصينيين على العمل الشاق... ليطفو فوق سطح هذه الرواية تهريب الأيدي العاملة والاتجار بها بين أفريقية وأوروبا الغربية.. ولتقول رواية "خشب الرجال" إن الهجرة من الجنوب إلى الشمال نزيف بشري لا يحمل سوى المأساة مع انسلاخ المهاجر عن أرضه وعن مجتمعه أكان قسراً أم بشكل إرادي..

عنف على الطريقة الأمريكية

لأن العنف هو إحدى الرذائل التي تقوّض حياة المدن الأمريكية من الداخل تحقق رواية "إخفاء الرذيلة" لـ "توماس بينشون" النجاح على صعيد النشر والترجمة والتوزيع... ولا تكتفي الممارسات العنيفة في تلك المدن بهذا التقويض ؛ لا بل تفخخ العلاقات الإنسانية والاجتماعية والعاطفية ـ هكذا صورها هذا الروائي الأسطورة "بينشون" بعد أن وجدها أكثر شراسة على أرض الواقع... وتعتبر روايته الجديدة "إخفاء الرذيلة" العمل الثامن الذي استقبلته الأوساط النقدية الغربية باستحسان لكونه يؤرخ، على غرار أعماله دون استثناء، لعصره وبيئته.. تدور أحداث هذه الرواية ـ ونشرتها دار "سوي" الباريسية بعد أن ترجمها إلى الفرنسية "نيقولاس ريتشارد" ـ في لوس أنجلوس حيث يقوم كل من المفتش "دوك سبورتيللو" وعدوه اللدود الشرطي "بيغ فوت" بالبحث عن ملياردير العقارات المتخفي "ميكي وولغمان" في تلك الحاضرة الأمريكية الكبيرة.. ليكتشف القارئ تفشي تعاطي الماريجوانا في أوساط الأغنياء ومثقفي المدينة التي تعيد إلى الأذهان ظواهر عرفتها لوس انجلوس منذ السبعينيات من القرن الماضي... فالثقافة المضادة التي عاشتها المدينة آنذاك لا تزال تتردد أصداؤها في شوارع أنجلوس الفكرية إلى جانب جرائم اجتماعية وأخلاقية واضطرابات طلابية وأخرى عمالية لا تنقطع... ففي تلك المدينة كل يسعى للوصول إلى الآخر من خلال الإساءة إليه وإلحاق الأذى به... فالشرور التي يتميز بها سكان تلك المدينة ملازمة للعنف اليومي المتنقل من المنازل إلى الأزقة والمطاعم والأحياء الشعبية وصولاً إلى المدارس حيث تتناقل وسائل الإعلام أعمال شغب في وسائط النقل والباحات والباصات.. وفي كل ركن من هذا البنيان الاجتماعي غير المنسجم مع نفسه هكذا قال "توماس بينشون" في روايته تلك...

"مورامبي: كتاب من عظام.."

لم تمر سنوات أربع على الحرب الأهلية في رواندة 1998 وما رافقها مِن إبادة جماعية نظمها الاستعمار الفرنسي في تلك الدولة الأفريقية حتى تدفقت مجموعة من كتاب القارة السمراء إلى تلك البقاع لتسجيل انطباعاتها حول مآسي شعب رواندة وتدوين شهادات من بقي حياً، لتذكر الأجيال القادمة تاريخ تلك المنطقة الدامية.. وهاهو الروائي السنغالي "بوبكر بوريس ديوب" ينشر روايته الحدث: "مورامبي: كتاب من عظام" وصدرت عن دار "زولما" تصور مآسي رواندية نطقت بها حفنة ممن لا يزالون أحياءً في بلد دمر حتى العظم.. ولأن "ديوب" صحفي إلى جانب كونه روائياً استطاع الجمع بين الريبورتاج والأسلوب الروائي لتتداخل أحداث هذا العمل الأدبي مع شهادات حية لأطفال رونديين نجوا من المذابح الأهلية التي غذتها الاستخبارات الفرنسية والبريطانية ليدلي طفل رواندي بتصريح يقول: "لن أنتمي بعد اليوم لقبائل التوتسي" ..وعندما يعود كل من "سيمون" "وجيسيكا" و"كورنيليوس" وسواهم من الرواندين من المنفى تعتري هذا الأخير دهشة مؤلمة حين يكتشف أن والده الذي ينتمي لقبائل "الهوتو" ذبح عشرات من "التوتسي" دون سبب يذكر؛ لا بل وصل به الأمر إلى الاعتداء على أقرباء لأسرته تزوجوا من "التوتسي" .. وتصدح في الرواية حوارات متوحشة أبعد ما تكون عن الإنسانية... لتعري رواية "بوبكر ديوب، التي كتبت باللغة الفرنسية، وتكشف مسؤوليةَ الاستخبارات الفرنسية وسياساتها العدوانية في القارة السمراء من خلال تعاونها مع نظيرتها البريطانية... ويعلق الروائي التشادي "كولسي لامكو" الذي عاش أربع سنوات في رواندة بعد المجازر الأليمة لعام 1994 ونشر مؤخراً روايته الثانية حول هذا الموضوع وعنوانها "جذور يوكا" قائلاً: "نستطيع أن نكتب عدة روايات حول تلك الأحداث التي هزت رواندة وأدت إلى إبادة آلاف التوتسي الأبرياء".

المتغطرسة...

شكيبة هاشمي" أول امرأة تعمل في الحقل الدبلوماسي الأفغاني عرفها تاريخ تلك البلاد تنشر مذكراتها السياسية في سن مبكرة (37 عاماً) وعنوانها: "متغطرسة كابول" ..تلقى تلك المذكرات التي كتبت باللغة الفرنسية وصدرت عن دار كاريير مطلع هذا العام رواجاً غير مسبوق لأن أحداثها تعانق المستجدات التي عرفتها أفغانستان خلال العقدين الماضيين.. تنطلق الرواية الحدث من طفولة "شكيبة" في أحد أحياء "كابول" الغنية حيث تعيش أسر ميسورة وحيث الشرف وقصص الخارجين عن هذا التقليد الاجتماعي تملأ أروقة المنازل.. ما أن تبلغ الطفلة سن الحادية عشرة حتى تهرب مع إخوتها من أفغانستان إلى فرنسا لتجتاز ما يسمى معبر "خيبر" إلى باكستان وهي مناطق جبلية وعرة تعرض من يعبرها لخطر الموت نتيجة انتشار العصابات على اختلاف مشاربها في تلك البقاع قبل أن يصل أفراد أسرتها إلى فرنسا ويصبحوا لاجئين... في عام 1996 تؤسس "هاشمي" ما يسمى "تجمع أفغانستان" وتطلب مقابلة الزعيم: "مسعود" الذي يكلفها بتمثيله في باريس... سرعان ما أصبح الغرب شغوفاً بأحداث "طالبان" وما يجري في أفغانستان انطلاقاً من عام 2001 مع اختفاء تمثالي "بوذا" العملاقين ..لتغدو "شكيبة هاشمي" أول امرأة تشغل منصباً دبلوماسياً في أفغانستان قبل أن تعمل كمستشارة اقتصادية في "كابول" لنائب رئيس البلاد "أحمد ضيا مسعود" ..تبتلع تلك السنوات السياسية نصف مذكرات "شكيبة" لتغادر "هاشمي" مناصبها الحساسة عام 2009 وتبدأ بكتابة هذا العمل الأدبي الهام....

القيامة غداً!؟

كوابيس الروائي الأمريكي "ستيفن كينغ" لا تنتهي.. "وكينغ" هذا هو عراب رواية الرعب الأمريكي المعاصرة ووريث "إدغار آلن بو" و"لوفر كرافت"... صدرت له رواية جديدة عنوانها: "القبة" تتألف من جزئين.. كانت فكرة العمل تراود "كينغ" منذ عام 1976 لكنه لم ينته من كتابته إلا بعد ثلاثين عاماً... ففي منتصف السبعينيات من القرن الماضي كان "كينغ" يعمل أستاذاً للآداب ولم يتجاوز عمره 29 عاماً.. نشر يومها روايتين حققتا نجاحاً كبيراً عنوان الأولى: "كاري" وعنوان الثانية: "سالم"... لمعت حبكة رواية "القبة" في ذهن "ستيفن" يومها لتتناول حياة مدينة صغيرة تقع في ولاية "مين" شمال شرقي الولايات المتحدة.. يستيقظ أهلها ليجدوا أنهم سجناء قبة زجاجية تحيط ببلدتهم تلك من الجهات كافة.. لكن من أين جاءت القبة؟ هل هي ظاهرة من ظواهر ما وراء الطبيعة أم اختراع ابتدعه المجمّع الصناعي العسكري الأمريكي الذي يتحكم بحياة وموت سكان البلاد؟! تبدو المدينة الصغيرة في رواية "القبة" كأنها كوكبنا الأرض، وقد بدأ يصدأ بمشاكله، وتضخم عدد سكانه، وتلوثه، وحروبه التي لا تنقطع... يحكم تلك البلدة الأمريكية السجينة البطل الشرير المدعو "بيغ جيم ريني" ويعمل هذا "الريني" بائع سيارات الخردة، وهو رجل عديم الرحمة يقتل كل من يخالف رأيه ويحترف العنف المبرمج.. أما الشريف "هيورد بيركنز" فهو المتصالح مع نفسه ومع الآخرين... يعمل "بيغ جيم" المستحيل لإبعاد الشريف عن طريقه، ليكمل سيطرته على المدينة، ويضع يده على ثرواتها، ويتابع من ثم تجارته وترويجه للمخدرات على مستوى الولايات المتحدة... ينظم هذا الوحش ميليشيا من الشباب تنصاع لأوامره وتنشر الرعب والجريمة المنظمة والإرهاب في المدينة.. يتزعم تلك العصابة ابنه "ريني" الشاب... أما خارج البلدة فتقف أجهزة الشرطة الأمريكية عاجزة عن ثقب هذه القبة الزجاجية واختراقها ودخول المدينة للقضاء على العنف المستفحل فيها؛ بينما يعاني أطفالها في الداخل من كوابيس مخيفة... يكلف رئيس البلاد رجلاً من الكومندوس

السابقين في العراق للتدخل والسيطرة على المدينة "لينقسم المشهد" إلى "بيغ جيم" وعصاباته من جهة و"دال بربارة" (باربي) وأنصاره من جهة أخرى...

تعج رواية "ستيفن كينغ" بأكثر من ستين شخصية تتقاسم بطولة هذا العمل.. وليزدحم الحوار بالانتقادات اللاذعة والساخرة من الأنظمة الأمنية في بلاد العم سام والتي تنهال كالسوط على لسان البطلة "جوليا" مديرة صحيفة "الديمقراطي"، تعري أجهزة الشرطة الفيديرالية وارتباطاتها بالمافيا وتجار الأسلحة.. ورغم تشبيه عدد من النقاد "بيغ جيم ريني" بالزعيم النازي "هتلر" إلا أن "كينغ" كشف عن مشاعر الحقد والكراهية التي اجتاحت نفوس البيض الأنغلو ساكسون إثر فوز "أوباما" الزنجي الأفريقي في انتخابات الزئاسة الأمريكية الماضية.. وتكاد انتقادات "ستيفن كينغ" في "القبة" تطال الإدارات الأمريكية دون استثناء من الشرطة إلى المشافي والبلديات والكنائس البروتسطنطية المنتشرة في أرجاء الولايات المتحدة...

حلم من رخام

يحمل أحدث عمل تاريخي خاص بالتراث الليبي عنوان: "حلم من رخام" وصدر عن المنشورات الوطنية في باريس جمع نصوصه وعلق عليها "كلود سانتيس".. وشارك في مقابلاته وحواراته وصياغة مادته العلمية رؤساء بعثات أثرية وعلماء آثار يعملون على اكتشاف كنوز التراث الأغريقي ـ الروماني في ليبيا... ولأن هذا التراث جزء لا يتجزأ من ذاكرة الشعب الليبي يأتي هذا المؤلف ليرافق أعمال تنقيب البعثة الأثرية الفرنسية العاملة هناك ويديرها اليوم "فانسان ميشيل" المدرّس والباحث في آثار البحر المتوسط في جامعة "بواتيه".. فإثر تعرض أكثر من ثمانية آلاف قطعة ذهبية وفضية وبرونزية للسرقة من المصرف الوطني في "بنغازي" تدفقت البعثات الأثرية لتدوين وأرشفة تلك الثروات التي تعود لأيام الإسكندر الأكبر، وعثر عليها في مدينة "سيرين" (أسسها الإغريق في ليبيا خلال القرن السادس ق.م)... وكانت إيطاليا قد أعادت تلك الكنوز إلى ليبيا عام 1961.. وقد استدعت مديرة اليونسكو أواخر تشرين الأول الماضي

خبراء دوليين للمحافظة على التراث الليبي من السرقة التي يتعرض لها.. وصدرت منشورات عدة تروي قصة تلك الكنوز والمدرجات والمسارح والمعابد والتماثيل الرخامية وأعمال الموزاييك التي عثر عليها في مدينة "ليبتيس ماغنا" وأشهرها تمثال "آرتيميس" وقوس نصر "سيبتيم سيفير" وكان "كلود لومير" قنصل فرنسا في ليبيا أيام لويس الرابع عشر قد كتب في مذكراته يطالب الملك بإنقاذ تلك الآثار من الاستعمار العثماني.. ونقل عمال هذا القنصل عشرات الأعمدة الرخامية من "ليبتيس" إلى بلاده لتحط في كنائس "روان" وأرضيات "فرساي".. كذلك الأمر بالنسبة لضابط بريطاني يدعى "روبير موردوخ سميث" وسرق منتصف القرن التاسع عشر ما استطاع نقله بالباخرة إلى المتحف البريطاني. وقد اكتشفت مؤخراً مدافن "كاليكراتيا" اليونانية قرب الشاطئ الليبي وكنائس بيزنطية في "العطرون" ومغاور تعود لفترات ما قبل التاريخ في أبو طمسة (الجبل الأخضر).. ويسرد كتاب: "حلم من رخام" قصص الحمامات الرومانية وقنوات الصرف الصحي ومدينة السلطان في "سيرت" ويرجع تاريخها للعصور الوسطى.. وتقلب تلك الآثار صفحات من التراث الليبي الذي لا يزال يخضع للتنقيب والاكتشاف ويتعرض للصوصية غربية ممنهجة...

الحب الإنساني

أحدث روايات الأديب والشاعر الهايتي "ليونيل ترويو" [مواليد بروتو برانس 1956] تحمل عنواناً رومانسياً "الحب الإنساني" وقد اقتبس هذا العنوان من عراب الواقعية الهايتية في الأدب: الروائي الكبير "جاك ستيفن آليكسي" ..نشرت هذه الرواية دار "آكت سود"... "وترويو" من أبرز المنافحين عن استقلال "هايتي" ويعمل أستاذاً للآداب في تلك المستعمرة الفرنسية، إلى جانب كشف روائعه لسوء توزيع الثروات في العالم الغربي.. ويقارن بين أطفال جزيرته وبين أطفال الولايات المتحدة حيث عاش "ليونيل" قبل أن تعود أسرته إلى هايتي قبل أن يبلغ سن العشرين.. "وترويو" من أشد المعجبين بالأديب "آليكسي" الذي اغتاله عام 1961 زبانية الديكتاتور "دوفاليه: بيبي دوك (1907 ـ 1971) قبل نصف قرن من الآن.. تصور "الحب الإنساني" مأساة شعب هايتي، والفروقات الاجتماعية التي زرعها الاستعمار الفرنسي الجاثم فوق الصدور؛ وقد حول الجزيرة وسكانها إلى قرى ومدن صفيح متخلفة اجتماعياً وإنسانياً وحتى فكرياً.. تبدأ رواية "الحب الإنساني" كقصة شعبية تدور أحداثها في قرية ساحلية هايتية تحمل اسم "آنس آفولور" حيث تعيش مجموعة من النساء والرجال.. في إحدى الليالي الياسمينية تحرق حفنة من الفيلات الفخمة يملكها كولونيل متقاعد ورجل أعمال مارس التهريب والدعارة وأصبح ثرياً... يظل الغموض يكتنف اكتشاف الفاعل رغم الشبهات التي تحوم حول شاب هو ابن إحدى ضحايا هذا الحريق المفتعل.. يمر عشرون عاماً لتأتي "آنايس" ابنة هذا المشتبه به برفقة سائقها إلى المنطقة لتجد الحب ينتظرها إلى جانب أسرار حول مفتعل الحريق بالإضافة إلى لصوص يعملون في وضح النهار على سرقة قوت وتعب عمال مزارع قصب السكر في هايتي.. ليطرح "ترويو" من خلال هذا العمل سؤاله المعهود: ماذا نستطيع أن نعمل بحياتنا فوق هذا الكوكب؟

- هل نقارع الاستعمار المتجدد الذي يكتسب سنوياً قوة مع بقاء هيمنته على العالم اقتصادياً ومصرفياً ودبلوماسياً؟!

- ألم يجعل الأمم المتحدة أداته لتحقيق هذه الغاية؟
- أليست شركاته المتعددة الجنسية قاطرة الحراك الاقتصادي بين الشمال والجنوب؟
- ألا يقف الغرب وراء الفقر والجوع والحروب المستعرة في بقاع الأرض؟ هذا ما تسعى روايات "ترويو" للإجابة عليه في رائعته: "الحب قبل النسيان" ونشرت عام 2007 ...كما في روايته الجديدة "الحب الإنساني"..

ليست غلطتي..

"كريستوف ماغنوسن" أديب ألماني شاب هزته الأزمة المصرفية العالمية.. فقرر كتابة رواية حولها فكانت: "ليست غلطتي" مطبوعات "ميتاليه" ونشرت العام الحالي.. هي أزمة لا تزال أصداؤها تتردد في مرافق الحياة الغربية. تكشف الرواية الجانب الآخر من معاناة طبقات شعبية تجد صعوبة في تأمين لقمة عيشها.. تدور أحداث "ليست غلطتي" حول طمع الفئات الغنية ويمثلها هنا البطل "لامارك" وهو كاتب تحقق رواياته أعلى نسب مبيع في الولايات المتحدة تمهد أمامه الطريق للفوز بجائزة "بوليتزر" مع تراكم ملايين الدولارات في حسابه المصرفي.. يجد "لامارك" نفسه في أحد الأيام عاجزاً عن استلهام الإبداع الأدبي وتسجيل عمل جديد رغم أنه أعلن في مؤتمر صحفي أنه يستعد للكتابة حول أحداث 11 أيلول 2001 وسرعان ما يبدأ بالهروب من النقاد ورفاقه من الأدباء، وحتى من مترجمة أعماله إلى اللغة الألمانية وتدعى "مايكي"، التي تحلم بوضع يدها على مخطوطة لم تكتب بعد، تعمل على ترجمتها ونشرها... يتهرب "لامارك" من "مايكي" لأنها كشفت له أغلاطاً في روايته السابقة، وهي أغلاط نحوية ولغوية وحتى تاريخية... فهو روائي لا تهمه دقة المصادر والقواعد اللغوية بقدر ما يهتم بالحبكة وتسلسل الأحداث...

يسعى للخروج من أزمته الإبداعية بمساعدة "جاسبر" وهو مضارب في أسواق المال النيويوركية الذي يطلعه على ألاعيب تعتمدها المصارف الأمريكية والمتعددة

الجنسية لابتلاع أموال المودعين لديها... تستهويه فكرة التلاعب المصرفي لكنه يكتشف أن "جاسبر" هذا يعيش حالة خوف دائم من ارتكاب غلطة تودي بمضارباته وبرأسماله.. فهو أي "جاسبر" عبد لعصر البورصة ؛ رقيق بياقة بيضاء.. تصل الحبكة إلى ذروتها عندما يرتكب "جاسبر" ما كان يخشاه وينخرط مصرفه الذي يديره بحنكة في مضاربات خطرة تؤدي إلى إفلاسه... ليتحول هذا الإفلاس إلى مأساة على الصعد كافة مع تردد أصداء المضاربات في "وول ستريت" ومصارفها المفخخة.. وتسيطر على تلك المصارف حفنة من الرأسماليين الجشعين الذين يسرقون كل ما تقع عليه أيديهم وبخاصة أموال المودعين وأصحاب السندات الوهمية.. والاستثمارات المخادعة.. لتكشف رواية "كريستوف ماغنوس" تلاعب البورصات الغربية ومصارفها الجشعة بمصير الشعوب والأفراد على حد سواء...

سجال تحت الصفر...

عاد الولد العاق للأدب الأمريكي إلى واجهات المكتبات مطلع هذا العام مع نزول روايته الجديدة: "مقطورات إمبريالية" إلى الأسواق... إنه "بريت إيستون إيليس" الذي لمع نجمه في الأوساط الأدبية الأمريكية منذ عام 1985 عندما لم يكن قد تجاوز العشرين من عمره، لتثير باكورة أعماله آنذاك وعنوانها: "تحت الصفر" فضيحة في الشارع الثقافي الغربي... فقد تجرأ هذا الكاتب الشاب على تعرية ترويج السي أي إيه للمخدرات في صفوف الشبيبة الأمريكية... وكان "بريت إيستون إيليس" أحد ضحاياها لإدمانه على الكوكائين آنذاك.. أنجبت نجومية "إيليس" الأدبية سبع روايات حتى الآن، تلقفها النقاد بشغفٍ منقطع النظير وبخاصة "مقطورات إمبريالية".. وتأتي هذه الرواية لتستكمل ما طرحته رواياته السابقة، بدءاً بـ "تحت الصفر" وصولاً إلى "لونا بارك" ومروراً بـ "العقدة الأمريكية" "وزمبي" و"غلامورراما".. يعمل "كلاي" بطل "مقطورات إمبريالية" في هوليود ككاتب سيناريوهات ويقيم علاقة مع صديقته "بلير" التي تعشقه دون أن يبادلها تلك المشاعر.. يتعاطى "كلاي" الهوليودي الطباع الكوكائين على غرار

العديد من شبان جيله تحت ذريعة أن ذلك يجعلهم أكثر ذكاءً.. لكن الحقيقة تختلف كلياً على أرض الواقع.. تغرق روايات "بريت إيليس" كذلك في مضاربات بورصة "وول ستريت" لتدين أعماله المجتمعَ الأمريكي وقد اتهمته بخداع الذات... فحياة أفراد هذا المجتمع ليست كما تصورها أفلام هوليود المخادعة. إنها استنزاف يومي وصراع من أجل البقاء.. وحين تتهم "مقطورات إمبريالية" أولاد منتجي هوليود من أثرياء العم سام فإنما لتدين أسلوب تفكير صناع الرأي العام الأمريكي الذين يروجون لتعاطي المخدرات والعنف في أفلام سينمائية وتلفازية تتكلم عن بطولات بائعي وتجار تلك السموم بلغة بصرية مشوقة ومدمرة معاً...

النورس اللامنتمي*

جوناثان ليفنغستون

ترجمة: مها بحبوح

تقول الأسطورة إن الآلهة أذنت لسيزيف بالخروج من العالم السفلي إلى سطح الأرض للانتقام من زوجته الخائنة شرط أن يعود. لم يدر بخلد سيزيف في تلك اللحظة أنه سيصبح رمزاً للجهد البشري العبثي في الحياة. عندما وجد سيزيف نفسه على سطح الأرض ثانية، وعندما داعب النسيم المنعش وجنتيه، وعندما رأى الشمس والخضرة قرر ألا يعود إلى الجحيم السفلي الذي جاء منه.

لم يكن الثمن الذي دفعه سيزيف، لمجرد رغبته في الحياة، بخساً. فقد أغاظ الآلهة نكثه بوعده وحُكِمَ عليه أن يقضي ما تبقّى من عمره يدحرج صخرة من سفح جبل باتجاه القمة، وما إن يصل بها إلى القمة حتى تعود الصخرة لتتدحرج إلى السفح ويتبعها سيزيف ليعاود دحرجتها إلى القمة، وهكذا ... إلى ما لا نهاية ...

ترى .. ما الذي كان يدور في ذهن سيزيف عندما كان يقف على القمة ليرقب الصخرة؟، رمز جهوده، وهي تتدحرج إلى أن تبلغ السفح ... هل كان يتردد لحظة قبل أن يتبعها وهو يعلم سلفاً نتيجة جهوده المستقبلية في معاودة رفعها إلى القمة ... إنها لأعقد لحظة في حياة الإنسان وأكثرها أهمية.

---

* اللامنتمي: كولن ويلسن، نقله إلى العربية أنيس زكي حسن، الطبعة الثالثة – دار العلم للملايين.
Dialogues of Plato - A Cardinal Edition 1952

هل يعود ليبدأ من جديد ويبذل جهداً يعرف جيداً أنه لن يفيد ... أم يقف ساكناً وحيداً على القمة الباردة الموحشة؟ هذا هو ثمن المعرفة ... الحيرة والضياع.

شرح أفلاطون مأساة المعرفة، أو بالأحرى مأساة الإنسان الذي يجرؤ على البحث عن المعرفة، في الكتاب السابع من حواريته "الجمهورية":

"لنتخيَّل أن المخلوقات البشرية تعيش في جب عميق. لقد قضت هذه المخلوقات حياتها في ذلك الجب المظلم مقيدة الأطراف والرؤوس بالسلاسل بحيث لا تستطيع أن تستدير إلى الخلف وحيث توجد نار مضيئة تعكس نورها على الجدار المواجه للسجناء. ولنفترض أن هناك شخوصاً تمر خلف السجناء وتنعكس ظلالها على الجدار المواجه لهؤلاء بسبب مرورها أمام النار.

ماذا يستطيع السجناء أن يروا من حقيقة تلك الشخوص؟ إنهم يرون الظلال فقط، وبسبب قيودهم وجهلهم وغرورهم يتصورون أنهم يرون الحقيقة.

ولنتخيَّل أن أحد أولئك السجناء فُكَّت قيوده وتحرَّر من أسر السلاسل (الحواس) التي تمنعه من الحركة الحرة، واستدار فجأة ليواجه النار، ألن يشعر فوراً بألم فظيع في عينيه؟ ألن يبقى بعض الوقت عاجزاً عن رؤية حقيقة الظلال التي كان يراها سابقاً؟ بل وربما عاد واستدار إلى الوراء لعجزه عن فهم ما يرى وليريح نظره في الظلال المألوفة.

وفي حال إجبار هذا السجين على الخروج من الجب إلى ضياء الشمس، ألن يحتاج إلى بعض الوقت ليعتاد النظر إلى الضياء الباهر؟ لكنه في نهاية المطاف سيصبح قادراً على النظر إلى الشمس، إلى الحقيقة الساطعة ... وعندما يتذكر مقامه القديم في الجب وأفكاره آنذاك، ألن يشعر بالسعادة بسبب ما اكتسبه من معرفة وبالشفقة على زملائه المساجين؟... هل يأبه بعد تلك اللحظة لقيمهم ونظرياتهم وطموحاتهم التافهة، وهل سيعود قادراً على التفكير مثلهم أو الامتثال لطريقتهم البائسة في الحياة؟ ولنفترض أن هذا الإنسان عاد إلى الجب مرة أخرى، ألن تبدو آراؤه مضحكة بالنسبة لبقية السجناء، بل وسيقال عنه إنه كان من الأفضل له ألا يفكر بالصعود إلى الأعلى.

السجن الذي نعيش فيه هو عالمنا المرئي ... والصعود من الجب هو رحلة الروح في عالم الفكر ... وعلينا ألا نتعجب عندما نلاحظ أن أولئك الذين يتوصلون إلى هذه الرؤية الجميلة يصبحون غير راغبين بل وعاجزين عن الهبوط إلى مستوى الأمور البشرية العادية لأن أرواحهم في تصاعد مستمر إلى الأعالي حيث تريد البقاء ... وتكمن المأساة في أن أشخاصاً كهؤلاء يجدون أنفسهم مجبرين على مواجهة مفاهيم السجناء الذين قضوا أعمارهم في الجب."

سيزيف يدرك عبثية الشرط الإنساني، فقد ذاق الثمرة المحرمة، جنى على نفسه بالمعرفة وغادر جنة الجهل. فتحت باندورا الصندوق ودفعت غالياً ثمن فضولها كما دفع سيزيف ثمن معرفته. إنه يعرف ألا جدوى في معاودة الهبوط ودحرجة الصخرة ثانية إلى القمة، لكنه يعاود الهبوط، وسجين أفلاطون المحرر يعرف زيف الحياة في الجب وتفاهة مفاهيم السجناء داخله لكنه يضطر للعودة والعيش بينهم. ألم يتساءل ت. س. إليوت T. S. Eliot: "أنّى لي الغفران بعد معرفةٍ كهذه؟" أما هاملت فقد شعر بالحيرة العميقة أمام زيف الحياة وعرضيتها ويئس من العثور على جوهر لها ... تردد طويلاً قبل أن يتخذ قراراً وذلك ليقينه بأنه يواجه تركيبة كاملة من النفاق وأن قتل شخص واحد أو هدم مفهوم واحد لن يغيّر من الأمر شيئاً.

يعرِّف كولن ويلسن اللامنتمي بأنه الإنسان الذي يدرك ما تنهض عليه الحياة الإنسانية من أساس واهٍ، والذي يشعر بأن الاضطراب والفوضوية هما أعمق تجذراً من النظام الذي يؤمن به قومه. و يقدم لنا ويلسن مثلاً على اللامنتمي النموذجي في الأدب الحديث وهو بطل قصة باربوس "الجحيم"، الذي يلجأ إلى غرفته في الفندق ويغلق بابها ويعيش ليرقب الآخرين من ثقب في الجدار. إنه، كما يقول باربوس عن نفسه، يرى "أكثر وأعمق مما يجب"، وهو لا يرى إلا الفوضى. اللامنتمي ليس مجنوناً. إنه فقط أكثر حساسية من الأشخاص المتفائلين صحيحي العقول، وهو لا يستطيع أن يتخلى عن كونه لا منتمياً لأنه لا يريد أن يكون برجوازياً عادياً.

مشكلة اللامنتمي إذاً هي مشكلة الهدف أو الأسلوب الذي يجب أن تُعاش به الحياة، اللامنتمي هو الشخص الذي لا يستطيع أن يقبل الحياة كما هي. إنه يرى أكثر وأعمق مما يجب، مشكلته هي مشكلة تعبير ذاتي. ما يعذّب اللامنتمي هو شعوره بأن لديه هدفاً، إلا أنه لا يعرف ما هو ... إنه يعتبر الحياة سؤالاً مؤلماً قاطعاً والمطلوب منه أن يجد جواباً له قبل أن يعيش تلك الحياة ... ربما وجد بعض اللحظات التي يكون فيها على وفاق مع الكون ومع نفسه، إذ ذاك تلوح حياته هادفة، بل ويلوح شقاؤه أيضاً هادفاً. لكن ما يكدر مزاجه هنا إلحاح بعض الحاجات الإنسانية، كالرغبة في المشاركة في الحياة الاجتماعية، بالإضافة إلى الحاجات البشرية الضرورية. ويزيد الأمر تعقيداً ما يبديه الناس من عداوة تدفعه لأن يسأل نفسه دائماً: هل أنا مخطئ؟ لحظة الحقيقة عند اللامنتمي هي اللحظة التي يفعل فيها شيئاً يجعله يشعر أنه ليس مجرد بيدق تافه في رقعة الشطرنج الاجتماعية.

في البشر جميعاً شيء من فطرة القطيع التي تقودهم للاعتقاد بأن ما يفعله معظمهم ينبغي أن يكون صحيحاً، فإذا لم يستطع اللامنتمي أن يخلق قيماً جديدة تتماشى وشدة أهدافه يشعر بنفسه منبوذاً، لكنه إذا تمكن من إيجاد الهدف استطاع أن يتغلب على نصف الصعوبات.

ذلك هو اللامنتمي ... إنه يتمتع بطاقات غير عادية، يرفض الدور المرسوم له، يرفض الحياة الروتينية التي يعيشها باقي القطيع الإنساني، يشعر بالوحدة والغربة والكآبة في السجن الذي يضعه فيه المجتمع، ويشعر بأن المجتمع لا يوليه المكانة التي يستحقها، أو أنه لا يتيح له المجال الكافي ليستغل مواهبه وطاقاته الخلاقة، حساس، وقوي، وذكي، ويرفض أن يتحول إلى مجرد رقم. اللامنتمي بحاجة إلى من يريه حقيقة نفسه، من يشرح له إمكاناته من يبين له أنه نمر وسط خرفان، وذلك لكي تستفيد منه الحضارة الإنسانية ولكي لا يشعر بالحيرة والاغتراب دون معرفة السبب. وإذا لم يُقيَّض له ذلك توجهت طاقاته الخلاقة إلى التخريب أو انتهى إلى السلبية والشعور بالغربة والعزلة.

اللامنتمي، إذاً، يطمح إلى الكف عن كونه لا منتمياً، أما السؤال فهو: ماهي النتيجة التي يصبو إليها؟ فإذا لم يكن راغباً بالاستمرار في كونه لا منتمياً، ولم يكن راغباً بأن يصبح كائناً اجتماعياً عادياً منسجماً مع من حوله، فماذا يريد إذاً؟

لامنتمي ريتشارد باخ، النورس الصغير جوناثان ليفنغستون، يعرف تماماً ماذا يريد أن يكون، يعرف لماذا يترك قطيع النوارس وينفرد بنفسه على شاطىء بعيد.

كان جوناثان ليفنغستون يعتقد أن معظم النوارس لا تهتم سوى بتعلّم أبسط الحقائق المتعلقة بالطيران والتي تمكّنها من الطيران من الشاطئ إلى مسافة قريبة في البحر للحصول على قوتها اليومي ومن ثم العودة بأمان. لم يكن الطيران بحد ذاته هو المهم؛ بل الطعام. أما بالنسبة للنورس الصغير الشجاع فلم يكن الطعام هو ما يعنيه؛ بل الطيران – كان يحب الطيران أكثر من أي شيء. وعندما كانت والدته تعاتبه لانفراده بنفسه طوال الوقت ليجرّب جناحيه في أساليب جديدة للطيران، كان جوابه: "أريد أن أعرف مدى الإمكانات التي أتمتع بها للطيران، هذا كل شيء، أريد أن أعرف".

كانت رغبته في المعرفة، في الارتقاء، في البحث عن معنى وهدف لحياته القصيرة، وفي العيش حسب هذا المعنى، أقوى من الرغبة في البحث عن القوت اليومي، الشغل الشاغل للنوارس منذ أن وجدت على شواطئ البحار. ولكن، هل يتقبّل القطيع المحافظ هذه النظرة الجديدة للطيران، هل يرضى أن يغيّر هذا النورس الصغير المتهور مفاهيم القطيع المتعلقة بالطيران، من أنه مجرد وسيلة لكسب القوت ويحوّله إلى وسيلة للارتقاء والمعرفة والتطور.

انفرد جوناثان بنفسه على شاطئ بعيد يطير ويحاول ويفشل إلى أن نجح، وعندما عاد إلى النوارس في القطيع والفرح يملأ نفسه ليعلّمهم ما اكتسب من فنون جديدة في الطيران، طردوه من القطيع. كان رأيهم أن: "الهدف من الحياة هو أن نحاول العيش أطول فترة ممكنة وأن نأكل، لا أن نحاول فهم الحياة. لقد خُلِقَت جناحا النورس بهذا الحجم فقط وينبغي أن يطير قدر استطاعة جناحيه. ولو أن الخالق أراد لك أن تطير أكثر من ذلك لخلق لك جناحي نسر". طُرِدَ جوناثان عندما وجد سبباً جديداً للحياة، ولم

يكن يعرف أنه عندما رغب في رفع النوارس من مهاوي الجهل إلى آفاق الحرية والانطلاق، إنما كان بذلك يهدّد تقاليد القطيع وهيبته.

لم يحزن جوناثان بسبب الوحدة؛ بل لأن أفراد القطيع رفضوا تصديقه، رفضوا الإيمان بعظمة الطيران التي تنتظرهم. كانت الوحدة والاغتراب هي الثمن. وبعد حياة وحيدة طويلة، ارتقى جوناثان إلى درجة أعلى حيث التقى بمن سبقه من النوارس الطموحة التي كانت تفكّر كما يفكّر والتي كان الطيران يهمها أكثر من الصراع على الطعام. نسي المكان الذي جاء منه ووضع الكمال هدفاً يسعى إليه التزاماً منه بنصيحة مدرّبه العجوز: "أنت تستطيع أن تذهب إلى أي مكان أو أي زمان تفكّر به. النوارس التي لاتكترث بالكمال خوفاً من التحليق لا تذهب إلى أي مكان. تذكّر دائماً يا جوناثان أن الزمان والمكان شيئان لا معنى لهما". ولكن ما هو الزمان، وما هو المكان؟ ألم يحللهما أينشتاين ويفرغهما من المعنى الكلاسيكي الثابت، ألم يبرهن أن الفصل بينهما والتفكير بهما كوعائين مطلقين مستقلين ثابتين موجودان في وهم الإنسان فقط؟ أليس الزمان الشمسي هو مكان وجود الشمس في نقطة معينة بالنسبة للأرض؟ ألم يقسمهما الإنسان بنفسه ويضع لهما قواعد ظنّها ثابتة بغية وضع نظام لحياته؟

بمرور الوقت وجد جوناثان نفسه دائم التفكير بالشاطىء الذي طُرِدَ منه، وكثيراً ما خطر له أنه لو كان يعرف هناك عشْر ما يعرفه هنا، كم كانت الحياة لتبدو حافلة بالمعاني. ولكن هل كان هناك في التاريخ نبي أو معلم لم يُطرد عندما أراد لمن حوله أن يروا الحقيقة، مع ذلك كان الحب دائماً يعيد المطرود إلى شعبه وأهله ليعلّمهم، فالحب الحقيقي، كما يراه جوناثان، يجعل من واجبك أن ترى النورس الحقيقي الموجود داخل كل نورس. كان يقف على الشاطئ البعيد ويطيل التفكير والشرود، ربما كان هناك في تلك اللحظة نورس صغير يكافح لكسر حدوده، لإدراك معنى جديداً للطيران يتجاوز كونه مجرد وسيلة للحصول على القوت من البحر. وربما كان هذا النورس الطموح قد طُرد لأنه تجرأ وجابه القطيع بما يؤمن أنه حق.

وكلما تعمّق جوناثان في دروس الرقة والحنان والحب، ازدادت رغبته في العودة إلى شاطئه القديم. فبالرغم من الوحدة التي عانى منها طويلاً، كانت طريقته في التعبير

عن الحب هي شرح جزء من الحقيقة التي اكتشفها لنورسٍ صغير يبحث عن فرصة تفتح له الآفاق. عاد جوناثان إلى موطنه ليرى النورس الصغير فليتشر على شاطئ بعيد يطير وحده، كان طريداً. المأساة تتكرَّر من جديد. لكن جوناثان الذي أصبح قادراً على فهم معنى الحب، قال لفليتشر الصغير: "لا تقس عليهم، إنهم بطردك إنما ألحقوا الأذى بأنفسهم، ولسوف يدركون ذلك يوماً ما. اغفر لهم".

التحق بجوناثان بضعة نوارس صغيرة متحمسة كانت تريد أن تتعلم التحليق، وكان جوناثان يشرح لهم بأناة وحب: "إن كلاً منا هو في الحقيقة فكرة عن النورس الكبير، فكرة لا حد لها من الحرية، والطيران هو خطوة للتعبير عن طبيعتنا الحقيقية".

عاد جوناثان ذات يوم مع تلاميذه إلى شاطئ القطيع، فقد كان يحب قطيعه القديم حباً حقيقياً كافياً لأن يدفعه للعودة إليهم كي يريهم الخير داخل أنفسهم. لكن القطيع قرر تجاهله وتجاهل تعاليمه وتمارينه اليومية على الطيران مع تلاميذه. كان ردّه على جحود القطيع تساؤل مرير: "لماذا يصعب إقناع الطير بأنه حر؟"

النورس الصغير جوناثان مثال على تلك الفئة من البشر التي تصوغ قيمها الخاصة عندما تدرك أنها على صواب؛ الفئة التي تستمد سعادتها من مجرد الإحساس بأنها تؤدي المطلوب منها بإتقان والتي تشعر بأن ثمة ما يتجاوز المرئيات في هذه الحياة. وإذا نظرنا ملياً في أعماق نفوسنا، فلربما وجدنا جوناثان يقبع بانتظار فرصة يفرد فيها جناحيه ويحلق عالياً، نحو الكمال.

المصادر

Jonathan Livingston Seagull- Richard Bach Pan Books Ltd. 1973

نافذة أخيرة

الترجمة وأكل الحِصْرِم

عدنان جاموس

الحديث عن ارتكاب أخطاء في الترجمة ذو شجون وتشعبات، وربما أدى الخطأ فيها أحياناً إلى عواقب أقل ما يقال فيها إنها خيانة، ولكن لا بمعنى أن المترجم مهما بذل من جهد مخلص وصادق لنقل الأصل الأدبي إلى لغة أمته، فإنه لن يستطيع أن ينقل كل ما ينطوي عليه هذا الأصل من مقاصد مضمرة، ومغازٍ عميقة، ودلالات وظلال دقيقة وبدائع جمالية، نابعة من أصالةِ ثقافةٍ معينة تعبر عنها موهبة فريدة في صياغة مبتكرة؛ بل بمعنى خيانة الأمانة التي انبرى لحملها ـ متعهداً بأن يطلع أبناء أمته على روائع ما أبدعته قرائح المبدعين لدى الأممِ الأخرى. وأكاد أجرؤ على القول إن كل مترجم معرض للوقوع في الخطأ، وقليلة جداً هي الترجمات الخالية من الأخطاء؛ وليس المقصود هنا الأخطاء النحوية والصرفية والإملائية الخ... فهذه يمكن أن يرتكبها المؤلف والمترجم على حد سواء؛ بل المقصود هو الأخطاء المعنوية بالذات؛ ودفعاً للبس أقول: إنني أتحدث هنا عن المترجم المتمكن الذي تنطبق عليه الشروط الجاحظية المعروفة. فهل الوقوع في الخطأ قدر محتوم؟ يكاد يكون كذلك إلا إذا اتخذ المترجم الاحتياطات الكافية التي تنجيه منه، وفي مقدمتها المراجعة أكثر من مرة بانتباه وعناية، وتفحصُ كل كلمة في النص الأصلي، لتفادي الخلط بين الكلمات المتجانسة وشبه المتطابقة في الكتابة، ومقارنة الترجمة بالأصل جملة ـ جملة، مع حضور ذهني

متيقظ، ومناقشة عقلية متأنية، كفيلين بأن يجنبا المترجم عواقب الاكتفاء المتسرع بما استقر في ذهنه من الفهم الأولي لمعاني النص الأصلي، وبأن يجعلاه يتيقن كل التيقن بأنه فهم المعنى المقصود على نحو صحيح تماماً. ولا شك في أننا جميعاً نقدر العواقب الوخيمة التي يؤدي إليها الخطأ في الترجمة. وإذا كنا نعد أن خطأ السهو في الترجمة الأدبية ليس بذي خطر كبير كأن يستبدل المترجم العين اليمنى باليسرى والليل بالنهار والساعة بالدقيقة الخ... (وهي أمثلة مأخوذة من ترجمات روايات كبرى لكتاب روس مشهورين) أو أن يستبدل الوريد بالشريان والأُذَين بالبُطين والمنغنيز بالمغنيزيوم والكتلة بالحجم الخ... فإننا نعرف أن أمثال هذه الأخطاء في الترجمات العلمية يمكن أن تؤدي إلى عواقب وخيمة؛ وربما إلى كوارث حقيقية في ظروف معينة؛ بينما الركاكة الأسلوبية في الترجمة العلمية الصحيحة والدقيقة لن يكون لها الخطر نفسه الذي يجعل من الترجمة الأدبية تفاهة لا قيمة لها.

ومن العواقب الخطيرة التي يؤدي إليها الخطأ في الترجمة الأدبية توريط الناقد أو الباحث الذي يعتمد في نقده أو بحثه على ترجمة خاطئة لنص إبداعي ما، فيوصله هذا إلى استنتاجات خاطئة، وتقويمات مغلوطة لا يتحمل هو وزرها، وتقتصر مسؤوليته في مثل هذه الحالة، على ثقته المتسرعة بصحة النص المترجم، واعتماده عليه من دون أن يتجشم عناء التمحيص للتيقن من سلامته ودقته. والأمثلة على هذه الظاهرة كثيرة؛ ولكن سنكتفي بإيراد مثال واحد لإيضاح الفكرة، وتبيان أبعاد الظاهرة نسبياً. ففي دراسة قيمة أصدرها اتحاد الكتاب العرب في عام (2000م) في كتاب بعنوان "إضاءات على الاستشراق الروسي" نلمس جهداً كبيراً محموداً بذلته الباحثة مؤلفة الكتاب، لتعريف القارئ العربي بتاريخ الاستشراق الروسي، واتجاهاته ونزعاته المختلفة ــ المؤتلفة، وبكبار المستشرقين الروس ومواقفهم من الثقافات الشرقية؛ ولا سيما العربية. وتبين الباحثة في دراستها الغنية الفوارق بين مقاربات بعض المستشرقين الغربيين المتحاملين أيديولوجياً على الثقافة العربية ــ الإسلامية من جهة والمستشرقين الروس الذين تتسم مقارباتهم بالنزاهة والموضوعية من جهة أخرى. وتستنتج آراءها من أطروحات هؤلاء وأولئك المتضمنة في أعمالهم، وتستشهد بمقبوسات من هذه الأعمال؛ وتفرد في أثناء ذلك فصلاً كاملاً في دراستها للحديث عن تأثر الشاعر

الروسي الشهير الكسندر بوشكين (1799 ـ 1837) بالثقافة الإسلامية وموقفه منها، مع أن بوشكين ليس باحثاً مستشرقاً؛ بل شاعر وكاتب استوحى بعض موضوعاته من حياة الشرقيين وثقافاتهم. وتعتمد الباحثة في تدعيم أحكامها المتضمنة في الفصل المذكور على قصائد لبوشكين جمعها مترجمها في كتاب وسمه بعنوان "القصائد الشرقية"، وهي تسمية لم ترد في أية طبعة من الطبعات العديدة لأعمال بوشكين باللغة الروسية. وقد ارتكب المترجم في ترجمته لهذه القصائد عدداً لا يستهان به من الأخطاء والهفوات، انعكست، بالطبع على استنتاجات الباحثة المعتمدة كلياً على هذه الترجمة، من غير أن تعود إلى مراجع موثوقة للتأكد من صحتها ودقتها. ولن أتعرض في هذه العجالة لجميع الأخطاء التي شابت الترجمة؛ بل سأقتصر على الإشارة إلى بعض الأخطاء التي وقعت في قصيدة واحدة استندت إليها الباحثة واستنتجت أحكاماً لا أقول إنها خاطئة في جوهرها؛ بل هي صحيحة وصائبة ولكنها لا تستند إلى الأساس الذي بنيت عليه ولا تتعلق به. وقد أورد المترجم القصيدة المعنية تحت عنوان "الفارس الفقير" مع أنها وردت في الأصل الروسي بلا عنوان. وكان بوشكين قد كتبها في عام (1829) وأرسلها بادئ ذي بدء تحت عنوان "أسطورة" إلى صديقه الشاعر أنطون ديلفينغ لينشرها في مجلته "أزهار الشمال" باسم مستعار هو "أ. زابروسكي"، ولكن الرقابة منعت نشرها آنذاك، فعدلها بوشكين وأدرجها فيما بعد ضمن مسرحية لم تكتمل كتبها في عام 1835 بعنوان "مشاهد من زمن الفروسية".

القصيدة كما وردت في الترجمة	بدائل مقترحة لبعض الأبيات أقرب إلى الأصل
(1)	
عاش في الدنيا فارس فقير	
صموت بسيط	
مظهره عابس وشاحب	... متجهم وشاحب
لكنه بروحه شجاع ومخلص	.... جريء ومستقيم
***	
(2)	
كان قد رأى رؤيا	
لا يصدقها العقل	لا يدركها (لا يدرك كنهها) العقل
انحفرت في قلبه	وانحفر في قلبه
بانطباع عميق	انطباع عميق
***	
(3)	
مسافراً إلى جنيف	
على الطريق عند الصليب	
رأى العذراء مريم	
أم السيد المسيح	
***	

(4)

من حينها محترقاً بروحه
لم ينظر إلى النساء
وحتى اللحد لم يشأ
أن يكلم واحدة

***

(5)

من حينها لم يرفع
عن وجهه شبك الحديد
وعصب جبينه بمسبحة
بدلاً من الوشاح

عقد حول عنقه سبحة

***

(6)

لا يني أبداً يصلي
للأب والابن وروح القدس
لم يحدث هذا لفارس
كان إنساناً عجيباً

لم يحدث لهذا الفارس قط
أن صلّى من قبل
للآب والابن والروح القدس
كان إنساناً غريباً .

***

(7)

أقضي الليالي بطولها
أمام وجه البتول
ناظراً إليها بعيون متفجعة
ساكباً الدمع نهراً في سكون
أصبح يقضي ليالي بطولها
أمام أيقونة البتول
رانياً إليها بعينين حزينتين

* * *

(8)

مليئاً بالإيمان والمحبة
مصدقاً الرؤية الإلهية
كتب بالدم على ترسه
(فلتهنئي أم المسيح)*

* * *

(9)

هاهم الفرسان
للقاء الأعداء المرتعدين
في سهول فلسطين
اندفعوا داعين السيدة
وفيما اندفع الفرسان
للقاء الأعداء المرتعدين
في سهول فلسطين
هاتفين بأسماء حبيباتهم ،

* * *

* هذه الجمل كتبت في الأصل باللاتينية.

(10)

هتف بانفعال
(يا نور السماء، يا روزا القديسة) *
ولكن حشود المسلمين
جرفته من كل الجوانب

هتف هو بحماسة
(يا نور السموات، يا روزا المقدسة)
وطاردته تهديدات المسلمين
من كل جانب

* * *

(11)

عائداً إلى قصره البعيد
عاش في حصر شديد
صامتاً دوماً، دوماً حزين
مات دونما قربان

وما إن عاد إلى حصنه البعيد
حتى حبس نفسه بصرامة
وعاش صامتاً وحزيناً دائماً
ومات من دون مناولة

* * *

(12)

وما إن توفي حتى
حضرت روح ماكرة
أرفع الشيطان أن يحوز
روح الفارس في عالمه

وعندما وافاه الأجل
هرع إليه الشرير،
عازماً على أخذ
روح الفارس إلى مملكته.

* * *

* هذه الجمل كتبت في الأصل باللاتينية.

(13)

يُزعم أنه ـ لم يُصلِّ للإله
زاعماً أنه لم يكن يصلي للرب
يُزعم أنه ـ لم يصم
ولم يكن يصوم
يُزعم أنه ـ لم يسعَ
وأنه انجرف في حب منحرف
في سبيل أم المسيح
لأم المسيح

* * *

(14)

لكن البتول طبعاً
تشفعت له
دافعت عنه
وأدخلت فارسها
فأدخلت في مملكة الخلود
إلى ملكوت الخلود
فارسها

* * *

لقد كان من المفروض أن يتنبه المترجم، عند ترجمته المقطع السادس، إلى أن خللاً قد وقع في الترجمة، وهذا الخلل ناتج عن خطأ في فهم النص:

فما معنى عبارة "لم يحدث هذا لفارس/ كان إنساناً عجيباً".

ولكن اعتقاده بأنه قد فهم كل كلمة في النص فهماً صحيحاً جعله لا يراجع نفسه؛ بل يستمر في الترجمة؛ مع أن التركيب بالروسية يوحي لمن لا يجيد الروسية بأن ثمة غموضاً يحتم على المترجم أن يتحقق من معنى كل كلمة. وقد تأتّى الخطأ هنا عن عدم معرفة صيغة قديمة لأداة النفي العادية، أي كلمة HET إذ إن هذه الأداة كان يضاف إليها حرف C في وسطها وعلامة تلطيف b في نهايتها مما يجعلها تشبه صيغة فعل: يوجد، يكون ectb في اللغة الروسية المعاصرة. ولكن صيغة أداة النفي التي يستعملها الشاعر Hectb لا تتجانس مع صيغة الفعل المذكور ectb تجانساً تاماً؛ بل تجانساً ناقصاً، كما هو واضح، مما يدفع المترجم المدقق دفعاً إلى استشارة المعجم للتحقق من معنى هذه الكلمة الغريبة، لا سيما إذا كان يترجم شاعراً كبيراً مثل بوشكين، الذي صدر معجم خاص مؤلف من أربعة مجلدات ثخينة بعنوان "معجم لغة بوشكين" لتبيان تجديداته وإبداعاته وإصلاحاته التي أدخلها على اللغة الروسية. وهكذا فإن ما أورده المترجم مُثبتاً كان يجب أن يورده منفياً، أي بدلاً من أن يقول عن الفارس إنه "لا يني أبداً يصلي / للآب والابن وروح القدس / لم يحدث هذا لفارس / كان إنساناً عجيباً". كان يجب أن يقول: " لم يحدث لهذا الفارس قط / أن صلى للآب والابن والروح القدس / كان إنساناً غريباً". ثم يتابع الشاعر كما ورد في نص المترجم: "أقضى (!!) الليالي بطولها / أمام وجه البتول / ناظراً إليها بعيون متفجعة / ساكباً الدمع نهراً في سكون" ولكن هذه الأبيات لا توردها الباحثة في مقبوسها لأنها لا تتعلق بموضوعها، بل تنتقل إلى المقطع الذي يليه، وهو كما ورد في الترجمة: "هاهم الفرسان / للقاء الأعداء المرتعدين / في سهول فلسطين / اندفعوا داعين السيدة". وفي هذه الترجمة تختلط الأمور وينعكس المعنى المقصود، فما دام الجميع يدعون السيدة، إذاً ما هو الفرق بينهم وبين صاحبنا الذي يريد الشاعر أن يميزه عنهم، والصحيح كما في الأصل: أن الفرسان الآخرين يندفعون إلى القتال وكل منهم ينادي باسم حبيبته،

بينما هو وحده ينادي باسم السيدة العذراء كما يتضح في المقطع الذي يلي ذلك والذي تستشهد به الباحثة:

هتف بانفعال / يا نور السماء، يا روزا القديسة / ولكن حشود المسلمين / جرفته من كل الجوانب. وتتوقف الباحثة عن الاقتباس عند هذا الحد، وتبدأ باستنتاجاتها قائلة:

"كيف صور بوشكين هذا (الفارس الصليبي)، لقد انصاع في حربه هذه لدوافع (لا يصدقها العقل) وكان هذا الفارس (إنساناً عجيباً)، إن العجيب الآن والمدهش وغير المنطقي ليس الشرقي المسلم (وهي تقصد: "كما يدعي المستشرقون الغربيون")، وإنما هذا الفارس الأوروبي الذي لم يكن هناك أي مبرر عقلي أو منطقي لقيامه بهذا الغزو، وهذه الحروب التي خاضها مدفوعاً برؤيا خرافية وهمية، وكان يعتقد أنه منتصر لا محالة، مدفوعاً بعقدة تفوقه ووهم انتصاره، لأن هؤلاء المسلمين الشرقيين سوف يرتعدون خوفاً تحت وطأة الغزو الأوروبي الصليبي في سهول فلسطين، ولكن الواقع كان شيئاً آخر، فقد صدم هؤلاء الفرسان الصليبيون بمقاومة المدافعين من المسلمين عن المدينة المقدسة في هذه الحروب غير المبرَّرة دينياً، والتي رأى بوشكين أنها لم تلق استجابة من السماء(!).

وهكذا يصور بوشكين انتصار الشرق على الغرب(!) وهذا مخالف تماماً لكل ما ألفناه عن صورة الشرق والشرقي المسلم في الأدب الأوروبي الغربي، وفي التراث الاستشراقي الأوروبي، وهنا يتمايز مرة أخرى الاستعراب الروسي... (انتهى ـ إضاءات على الاستشراق الروسي ص 65 ـ 66).

وفي الحقيقة يمكن أن نتفق مع الباحثة في رأيها بهذا الصدد، ولكن ليس انطلاقاً من قصيدة بوشكين هذه؛ إذ إن الموضوع الرئيس فيها ليس الغزو الأوروبي للشرق؛ بل العاطفة التي سكنت قلب هذا الفارس، وملكت عليه كل حواسه ومشاعره، حتى لم يعد لغيرها مكان في نفسه، وهي عاطفة الوله بالسيدة العذراء.

إذاً فالرؤيا التي "لا يصدقها العقل"، والتي تستشهد بها الباحثة على أنها هي الدافع الذي حث الفارس على غزو الشرق ما هي إلا رؤية الفارس لوجه السيدة

العذراء. ثم إن كون هذا الفارس "إنساناً عجيباً" لا يعود إلى كونه قد اشترك في غزو الشرق؛ بل إلى أنه لم يكن يصلي للآب والابن والروح القدس، وقصر كل صلواته على تمجيد السيدة العذراء التي هام بحبها؛ كما أن "الرؤيا الخرافية الوهمية" لم ير فيها حتمية انتصار الغرب على الشرق؛ بل رأى فيها نور السيدة العذراء الغامر. ومن الواضح أن الباحثة لم تجنح إلى مثل هذه الاستنتاجات إلا بسبب الخطأ في الترجمة الذي طمس موضوع القصيدة الرئيس، وانحرف بها عن مسارها؛ وحتى إذا ما تابعنا قراءة الترجمة فإننا لن نظفر بما يساعدنا على فهم المعنى العام المقصود في القصيدة؛ بل سنشعر بأن ثمة تناقضاً في الفكرة الرئيسة، مما ينعكس سلبياً على رأي القارئ في إبداع الشاعر عموماً؛ وأحياناً تزيد الأخطاء المطبعية الطين بلة، حتى إننا نكف عن فهم ما نقرأ، وإن كان ما نقرؤه بحد ذاته لا يطابق الأصل.

فعندما نقرأ في الترجمة: (المقطع 12) وما إن توفي حتى / حضرت روح ماكرة/ أرفع الشيطان أن يحوز روح الفارس في عالمه). لا نفهم ما المقصود بعبارة "أرفع الشيطان أن يحوز روح الفارس في عالمه" بسبب الخطأ المطبعي الذي صحف فعل "أزمع" فجعله "أرفع". ثم إن عبارة "روح ماكرة" هي ترجمة حرفية لعبارة في اللغة الروسية مأخوذة من الإنجيل، ولكنها لا تترجم إلى العربية بكلمتي "روح ماكرة" بل بكلمة "الشرير" (لكن نجنا من الشرير "في الصلاة الربانية")، ومن المفهوم أن هذه الكلمة يقصد بها الشيطان، وكان الأحرى بالمترجم إما استخدام كلمة "الشرير" أو حتى كلمة "الشيطان" الصريحة. ولا ندري لم استخدم المترجم في المقطع الذي يليه (13) الفعل بصيغة المجهول (يُزعم). فمن المفهوم أن الشيطان عندما أتى عازماً على أخذ روح الفارس إلى مملكته حاول أن يبرر تصرفه بزعمه أن الفارس لم يكن يصلي للرب، ولم يكن يصوم. أما قول المترجم "يزعم أنه لم يسع في سبيل أم المسيح" فهو ينطوي على خطأ يدل من جديد على أنه لم يدرك الفكرة الرئيسة في القصيدة؛ إذ كيف قال لنا الشاعر في البدء: إن فارسه هذا أصبح بعد الرؤيا إياها يقضي الليالي بطولها أمام "وجه" البتول، ناظراً إليها "بعيون متفجعة" ومليئاً بالإيمان والمحبة، وإنه هتف باسمها في الحرب، ثم يأتي هنا ليقول: "يزعم أنه لم يَسْعَ في سبيل أم المسيح".

كما أن قوله إن الشيطان ادعى أن الفارس لم يصل للإله يتناقض مع قوله في بداية القصيدة "إنه لا يني أبداً يصلي للآب والابن وروح القدس". ولكن كل هذه التناقضات لا وجود لها في الأصل ؛ إذ إن الشاعر يريد أن يقول : إن الفارس الذي لم يكن يصلي للآب والابن والروح القدس امتلأ قلبه بالإيمان والحب بعد أن ظهر له وجه السيدة العذراء في الرؤيا ، فلم يعد يقدس إلاّها ، ولم يعد ينادي إلا باسمها ، ومن هنا جاءت ادعاءات الشيطان التي تبدو في الظاهر منسجمة مع الواقع ولكنها قولة حق يراد بها باطل. والشيطان في القصيدة يتهم الفارس بأن حبه للسيدة العذراء كان حباً "دنساً" وأنه انجرف في حب منحرف لأم المسيح" (وليس كما ورد في الترجمة : "ويزعم أنه لم يَسْعَ في سبيل أم المسيح).

وهكذا نرى أن المترجم عندما يأكل الحصرم بارتكابه أخطاء في الترجمة يجعل الباحث أو الناقد الذي يعتمد في بحثه أو نقده على هذه الترجمة غير الدقيقة يضرس من غير أن يدري ما السبب ، باستنباطه استنتاجات وأطروحات ربما كانت بحد ذاتها أحياناً صحيحة وصائبة ـ كما في حالتنا هذه ـ ولكنها لا تنبثق من النص المدروس ـ ولا ترتبط به عضوياً.

Al Adab Al-Alamiyyah (World Letters)

Thirty seventh year - No.150-151Spring/Summer 2012

CONTENTS

Arab writers union
Damascus – Mazzeh Autostrade
P.O. Box 3230
Tel: 6117240-6117241-6117242-6117243
E-mail: worldletters@awu.sy
http: //www.aru-dam.org
correspondences are to Editor in chief

Annual subscriptions

Members of Arab Writers Union		**250 S.P**
Inside syria	individuals	**300 S.P**
	Establishment	**900 S.P**
Arab countries	individuals	**600 S.P or 15 $**
	Establishment	**2000 S.P or 25 $**
Other countries	individuals	**900 S.P or 20 $**
	Establishment	**2000 S.P or 40 $**
Formal establishments in Syria		**200 S.P**
Formal establishments in Arab countries		**350 S.P or 20 $**
Formal establishments in other countries		**500 S.P or 20 $**

The world letters

"The world letters" is a quarterly magazine issued every three months, interested in publishing translated creations like poems, stories, dramas ... etc, and also studies in literary criticism and researches

---

Quarterly magazine issued by Arab Writers vnion
Damascus Issue No.150 – 151 spring / summer 2012 Thirty Seventh year

The World Letters

Quarterly Magazine Published By
Arab Writers Union - Damascus
Issue No. 150 - 151 Spring- Summer 2012



لوحة الغلاف للفنان: Thomas Gainsborough

Designed by: Mirna Oglanian

اتحاد الكتاب العرب
سورية - دمشق - ص.ب: ٣٢٣٠
اوتوستراد المزة - مقابل قصر العدل الجديد
هاتف: ٦١١٧٢٤٠ - ٦١١٧٢٤١ - ٦١١٧٢٤٢ - فاكس: ٦١١٧٢٤٤

السعر: داخل القطر (٨٠) ل.س
خارج القطر (١٥٠) ل.س